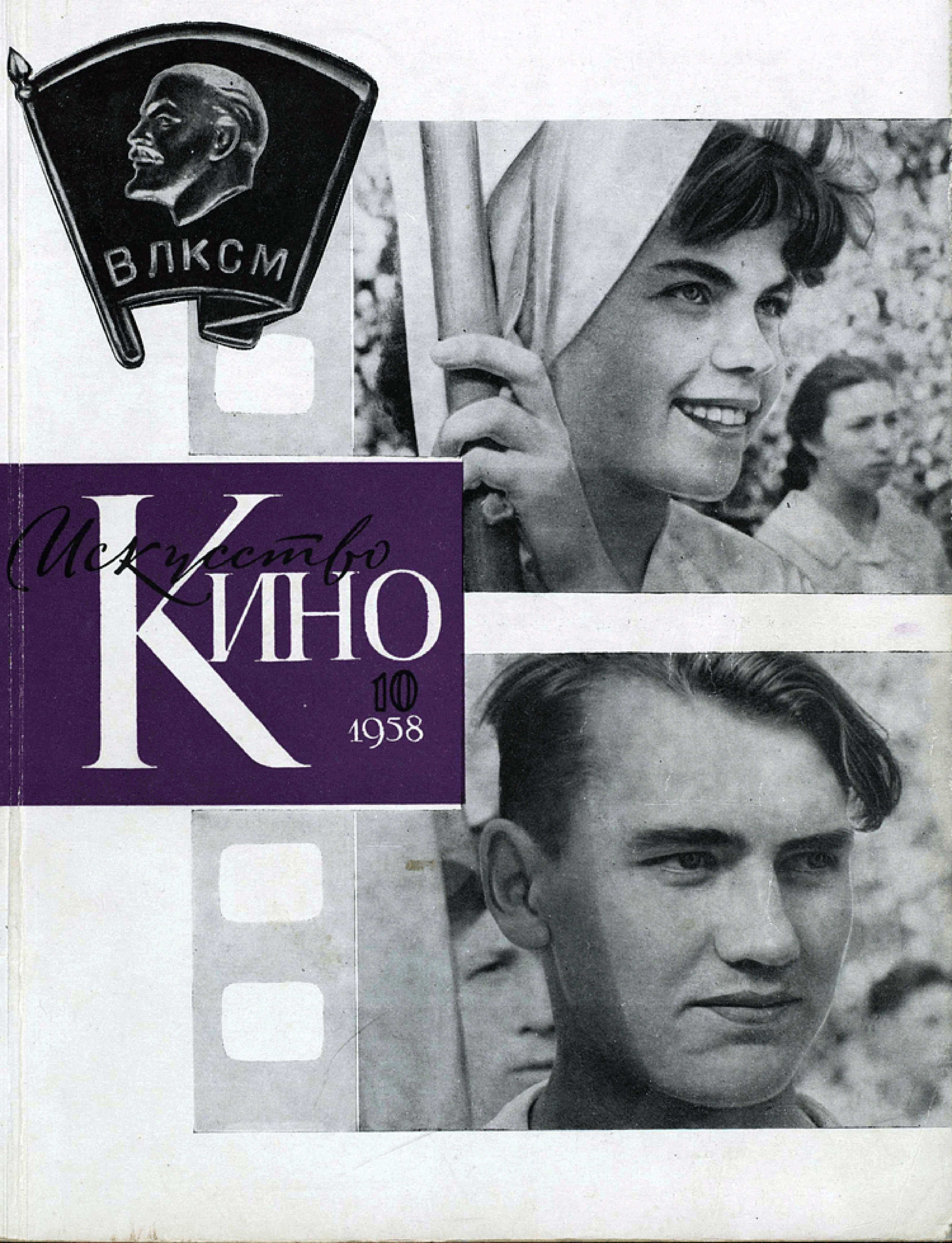
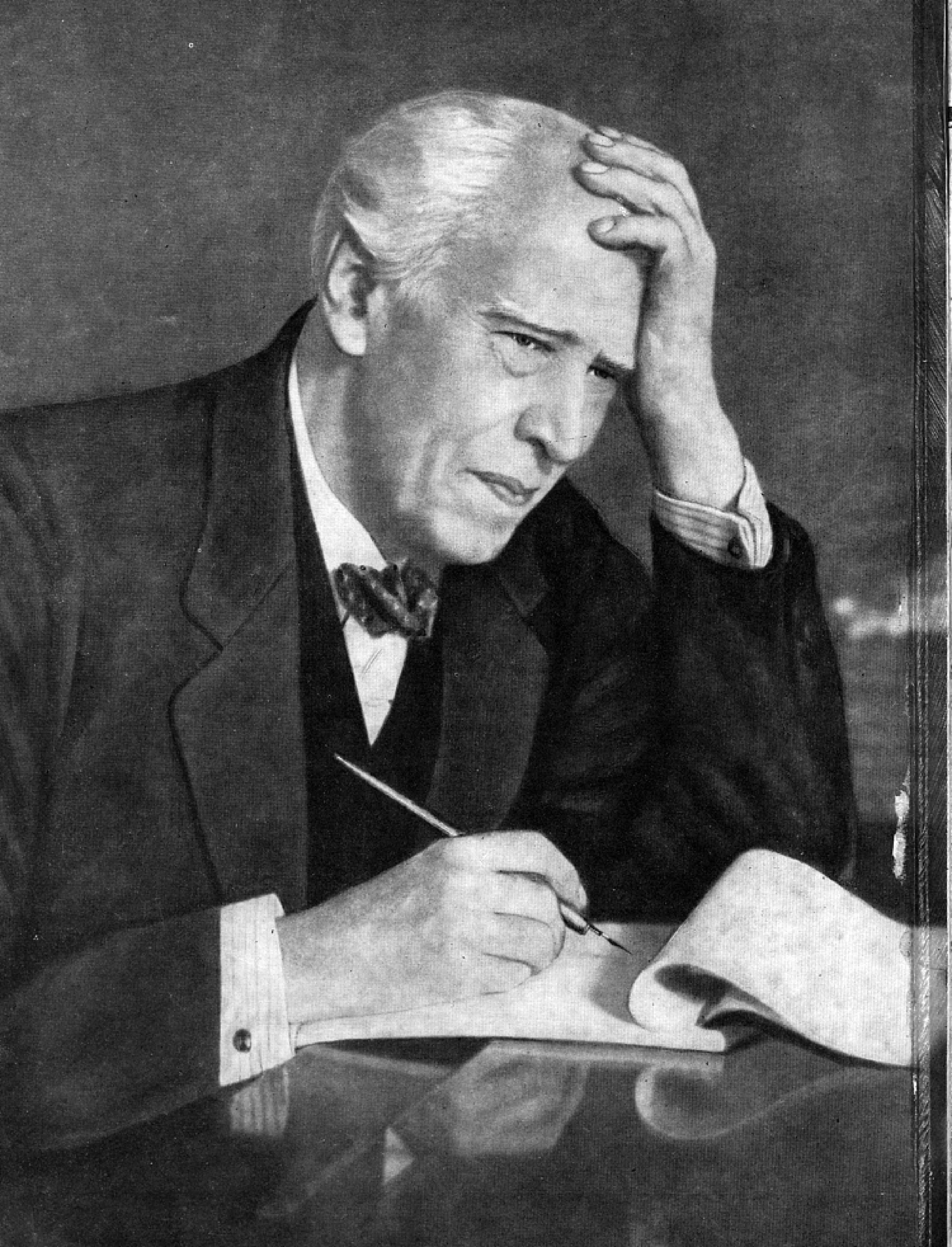

ВЛКСМ
Искусство
КИНО
10
1958



СОДЕРЖАНИЕ

Вся Советская страна торжественно отмечает 40-летие Ленинского комсомола. На первой странице обложки—кадры из документальных фильмов о советской молодежи.

На второй странице обложки — К. С. Станиславский (фрагмент кадра из документального фильма «Искусство большой правды», выпускаемого к 60-летию МХАТ СССР имени М. Горького).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ПРАЗДНИК МОЛОДОСТИ

ЛЕНИНСКОМУ КОМСОМОЛУ ИСПОЛНЯЕТСЯ СОРОК ЛЕТ! В создание новой, социалистической жизни было вложено немало героических усилий, труда нашей молодежи, комсомола, чей юбилей мы отмечаем в этом месяце.

Революционное горение, мужество, стойкость свойственны юности. Эти лучшие качества молодежь с первых лет Советской власти посвятила делу партии. Ленинский комсомол всегда был на переднем крае, там, где идет борьба за революцию, за коммунизм.

Первое поколение комсомольцев закалилось в огне гражданской войны, в борьбе с внутренней контрреволюцией и иностранной интервенцией. Романтичным, легендарным временем были те годы. Суровая юность следующего поколения комсомольцев протекала на стройках Днепрогэса и Магнитки, Харьковского тракторного завода и Турксиба, Кузнецка и Ростсельмаша, в борьбе за коллективизацию сельского хозяйства. Те, кто недосыпал ночей, не знал уюта, радовались плодам своего труда, они были романтиками, революционерами, открывателями нового. Испытанием верности Родине, верности партии стала для молодежи Великая Отечественная война, прервавшая наш мирный труд. Молодежь с честью выдержала это суровое испытание, вместе со всем народом отстояла завоевания революции, завоевания социализма. Орденом Ленина наградила Родина комсомол за подвиг в Отечественной войне. Как беспримерный героический подвиг вошло в летопись славных дел комсомола его активное участие в освоении миллионов гектаров целинных земель. Покорение веками нетронутых массивов явилось для молодежи настоящей школой мужества, школой жизни. Мужество молодых целинников, их упорство, стремление к цели, все то, что характеризует настоящего ре-

волюционера, выдержали все испытания. Упорный труд, который мы смело можем назвать борьбой, принес и приносит добрые плоды. На революционные преобразования, на освоение районов Сибири и Севера позвала партия советскую молодежь. И тысячи юношей и девушек поехали в Сибирь, на Крайний Север и Дальний Восток воздвигать плотины электростанций, корпуса машиностроительных и металлургических заводов, пробуждать к жизни богатства нетронутых доселе недр. Им покоряются бурные реки, тайга расступается перед их волей и отвагой. В глухих, ранее не обжитых местах комсомольцы, отряды молодых первооткрывателей, проводят новые железнодорожные и шоссейные магистрали, строят рудники, города и поселки, клубы и больницы. Стране потребовалось как можно больше угля, и тысячи молодых патриотов-добровольцев поехали в Донбасс строить шахты, осваивать нелегкую профессию шахтера.

Свыше 700 тысяч юношей и девушек направил комсомол на строительство Сталинградской и Куйбышевской ГЭС, атомных электростанций, на строительство заводов железобетонных конструкций и деталей, на восстановление и строительство шахт Донбасса, на освоение целинных и залежных земель, на сооружение гигантских строек в восточных и северных районах страны. Свыше 300 тысяч молодых тружеников села пошли работать на животноводческие фермы, 150 тысяч комсомольско-молодежных звеньев включились в поход за выращивание кукурузы. Можно сказать, что никогда еще в истории партия не выдвигала перед молодежью таких грандиозных задач государственного строительства, какие решают ныне комсомол, советская молодежь.

Наша современность являет прекрасную, величественную картину, изобилующую яркими, героическими характерами, бесчисленными образцами мужества, самоотверженности, дружбы, творчества, смелости, дерзания, благородства духа и пытливости ума, чистоты сердца, горячего патриотизма, преданности делу строительства коммунизма. Советской молодежи и детворе есть с кого брать пример, есть откуда черпать подлинное вдохновение для радостного творчества жизни.

Естественно, что наш молодой зритель ждет от киноискусства отражения этого героического напряжения нашей жизни, нашего бытия. Он ищет на экране героя, который был бы близок ему своими живыми, реальными, характерными чертами и мог бы стать поэтическим идеалом, звать и вести вперед.

Приятно сознавать, что за последние годы значительно увеличился выпуск фильмов и улучшается их качество. На экранах появляются значительные по теме, разнообразные по жанрам и интересные по художественному решению кинопроизведения.

Юноши и девушки благодарны мастерам советского кино и талантливой творческой молодежи за такие кинофильмы, как «Коммунист», «Незабываемые годы», «Рассказы о Ленине», «Они были первыми», «Высота», «Павел Корчагин», «Весна на Заречной улице» и другие. Эти фильмы помогают нам воспитывать юношей и девушек убежденными и страстными борцами за коммунизм, настоящими ленинцами. Они пробуждают у молодежи любовь к труду, жажду подвига, чувство коллективизма, товарищества.

Однако, несмотря на значительное увеличение выпуска фильмов, в киноискусстве пока еще не созданы яркие, волнующие образы молодых героев нашей современности.

Изображение труда и человека труда всегда было одной из сильнейших сторон нашего искусства.

Чем же объяснить, что образ молодого рабочего и колхозника нашего времени не находит должного воплощения в произведениях кинематографии? За последнее время

появилось несколько картин о рабочем классе, но в них далеко не достаточно показан труд как потребность человека, как выражение общественного долга, связанного с самоотверженными делами, исканиями и победами. Например, фильмы «Есть такой парень», «Когда рядом друзья», на наш взгляд, не выдерживают серьезной критики.

Теоретически признавая важность таких тем и отдавая в тематических планах и перспективных докладах должное этой задаче, мастера киноискусства все-таки обходят ее стороной.

Крупнейшая студия «Мосфильм» за весь 1956 год не сделала ни одной картины о рабочем человеке. Создание в 1957 году фильма «Высота» свидетельствует о том, что мастера кино умеют делать такие фильмы.

Важно, чтобы наша молодежь видела на экране металлургов, шахтеров, строителей, людей других профессий, создающих новые гигантские предприятия, электростанции, доменные печи и т. д., людей, влюбленных в свой труд, в избранную ими профессию, по-настоящему и глубоко почувствовала, что этот труд значителен, поэтичен и радостен.

За последнее время на экраны вышло несколько картин, посвященных молодым патриотам—труженикам целинных земель: «Первый эшелон», «Это начиналось так...», «Беспокойная весна», «Мы здесь живем». Эти картины, очень различные по художественному уровню и режиссерским приемам, на наш взгляд, не смогли все же поднять огромный пласт материала об этом движении молодежи, о ее борьбе и подвигах.

В тематическом плане 1958 года значится только один фильм о молодых покорителях целины—«Весенние ручьи». Мало, крайне мало!

А как нам нужны фильмы, которые поднимали бы важные вопросы, волнующие нашу молодежь на пороге зрелости: о радости служения народу, о счастье выполненного долга, о человеческом достоинстве и скромности, о силе дружбы и красоте чистой любви!

Нельзя пройти мимо одного обстоятельства, начинающего приобретать характер дурной «традиции» в кино. В таких фильмах, как «Человек родился», «Медовый месяц», «Когда рядом друзья», «Рядом с нами», «Чужая родня» и других, образы комсомольских работников и активистов словно нарочно оглуплены, грубо и банально шаржированы. Они все делают по указке, без директивы и влюбиться не решаются, а с комсомольцами ведут себя как завзятые бюрократы. На наш взгляд, комсомольский работник стал для некоторых кинодеятелей «козлом отпущения», каким-то комическим штампом. О нем вспоминают тогда, когда надо «позабавить публику» или без большого риска свести счеты с бюрократизмом. Мы не за то, чтобы в кино и литературе был создан образ некоего «идеального» вожака молодежи, «сверхчеловека», которому все легко дается, которого все любят, ценят и на руках носят Мы—за критику. Но кому нужна критика однобокая, кому нужны надуманные, шаблонные схемы?

Шаржированные образы комсомольских работников создают у молодежи неправильное представление о комсомольской работе и ее активе, ослабляют тягу к комсомолу, который идейно и организационно связывает широчайшие массы молодежи с Коммунистической партией, является ее резервом, откуда партия черпает свои кадры.

Общественная значимость вопросов воспитания детей и юношества, настойчивые требования родителей, педагогов, комсомольских работников, должны заставить подумать о значительном расширении выпуска на всех киностудиях страны полноценных в идейном и художественном отношении фильмов для детей и юношества.

В свое время по ходатайству ЦК ВЛКСМ была создана киностудия «Союздетфильм» — единственная в своем роде киностудия мира, работавшая для детей и юношества и выпустившая немало хороших фильмов.

Министерство культуры СССР считает, что фильмы для детей и юношества необходимо создавать на всех киностудиях страны.

Мы согласны с этим. Действительно, все киностудии должны нести в этом отношении ответственность перед юным поколением. Но, к сожалению, многие киностудии относятся к выпуску фильмов для детей и юношества как к делу второстепенному.

Отсутствие единого плана выпуска фильмов для детей и юношества приводит к однообразию жанров и тематики. Так, в прошлом году многие студии работали над одной и той же темой — об участии молодежи и детей в Великой Отечественной войне («Партизанская искра», «Орленок», «Отряд Трубачева сражается» и т. д.).

Думается, что было бы правильно создать в Управлении по производству фильмов специальную группу, которая руководила бы производством юношеских и детских фильмов на всех киностудиях страны.

Тематический план предусматривает создание в 1958 году — юбилейном году для комсомола — около 20 художественных фильмов о комсомоле и молодежи. Мы обращаемся к творческим работникам кинематографии и руководителям студий с просьбой по возможности ускорить создание этих картин. Со своей стороны комсомольские организации готовы оказать им содействие и помощь.

Надо всячески укреплять и развивать связи творческих работников кино с комсомолом. Мы рады будем видеть в комсомольских организациях, в ЦК ВЛКСМ режиссеров, сценаристов, актеров, операторов и других творческих работников. Приходите к нам посоветоваться, поделиться своими планами и замыслами!

Большое значение для воспитания молодежи имеет документальное кино. За пять лет Центральной студией документальных фильмов (ЦСДФ) было выпущено 565 полнометражных и короткометражных документальных картин (1657 частей). Среди них только 29 фильмов (105 частей) — о молодежи. Почти все они посвящены Всемирным фестивалям молодежи и студентов: «Песни над Вислой», «Варшавские встречи», «Мы подружились в Москве», «Искусство друзей» и другие. Очень хорошие фильмы, и мы за них благодарны. Но другие темы жизни молодежи почти не находят отражения.

Не лучше обстоит дело с «молодежной тематикой» в журналах кинохроники, выпускаемых Центральной студией документальных фильмов и местными киностудиями. Более чем в 300 журналах «Новости дня», выпущенных Центральной студией документальных фильмов за последние пять лет и насчитывающих примерно три тысячи сюжетов, теме жизни и трудовых дел молодежи посвящено только 70 сюжетов.

Не следует ли руководству ЦСДФ подумать о ежемесячном выпуске специального журнала «Молодежь Страны Советов»?

Сорокалетие ВЛКСМ является праздником не только для комсомола, молодежи, но и для всех советских людей. Надо надеяться, что ознаменование этой славной даты послужит толчком к дальнейшему укреплению творческого содружества комсомола и работников киноискусства.

Л. КАРПИНСКИЙ

Заведующий отделом пропаганды и агитации ЦК ВЛКСМ



ИЗ МАТЕРИАЛОВ
КИНОХРОНИКИ



КОМСОМОЛЬЦЫ ХАМОВНИЧЕСКОГО РАЙОНА МОСКВЫ НА ДЕМОНСТРАЦИИ. Кадр из хроники (1919)



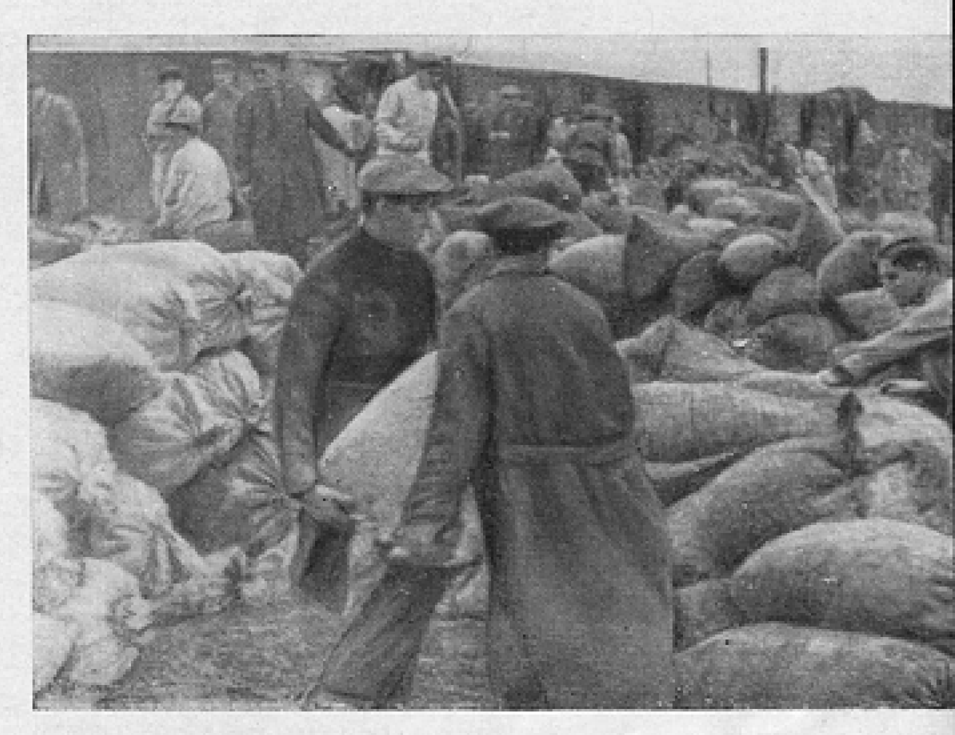
ВСТУПЛЕНИЕ ЧАСТЕЙ КРАСНОЙ АРМИИ В ОДЕССУ. Кадр из хроники (1920)



ПРАЗДНОВАНИЕ ДНЯ КОМСОМОЛА В ПЕРЕЯСЛАВЛЕ. Кадр из «Киноправды» № 11 (1922)



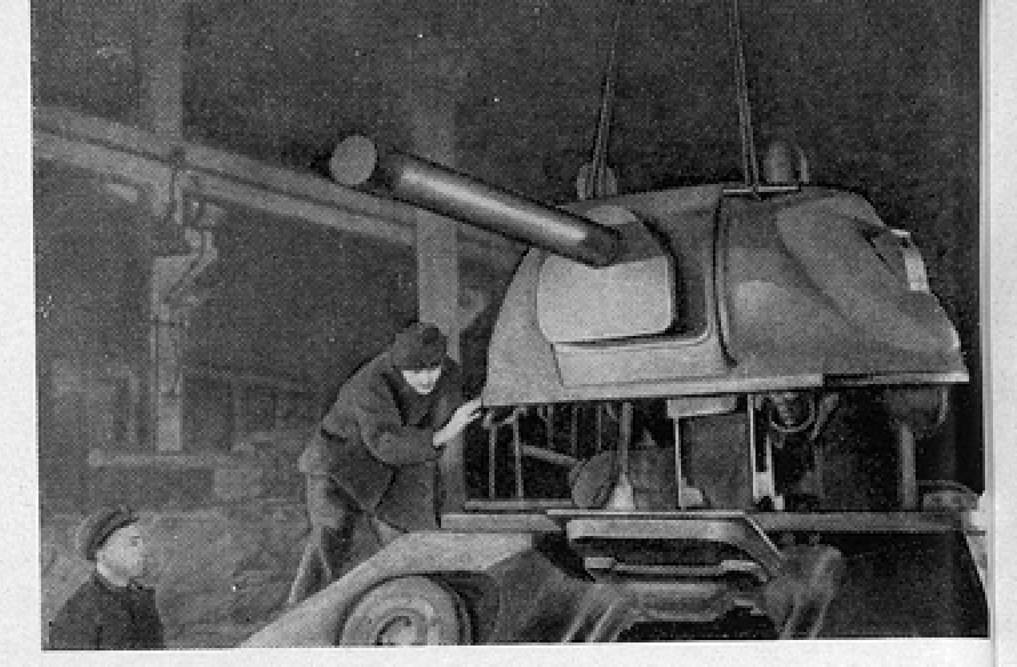
ЗАСЕДАНИЕ КОМСОМОЛЬСКОЙ ЯЧЕЙКИ. БЕСЕДА КОМСОМОЛЬЦЕВ С ПИОНЕРАМИ. Кадр из хроники (1924)



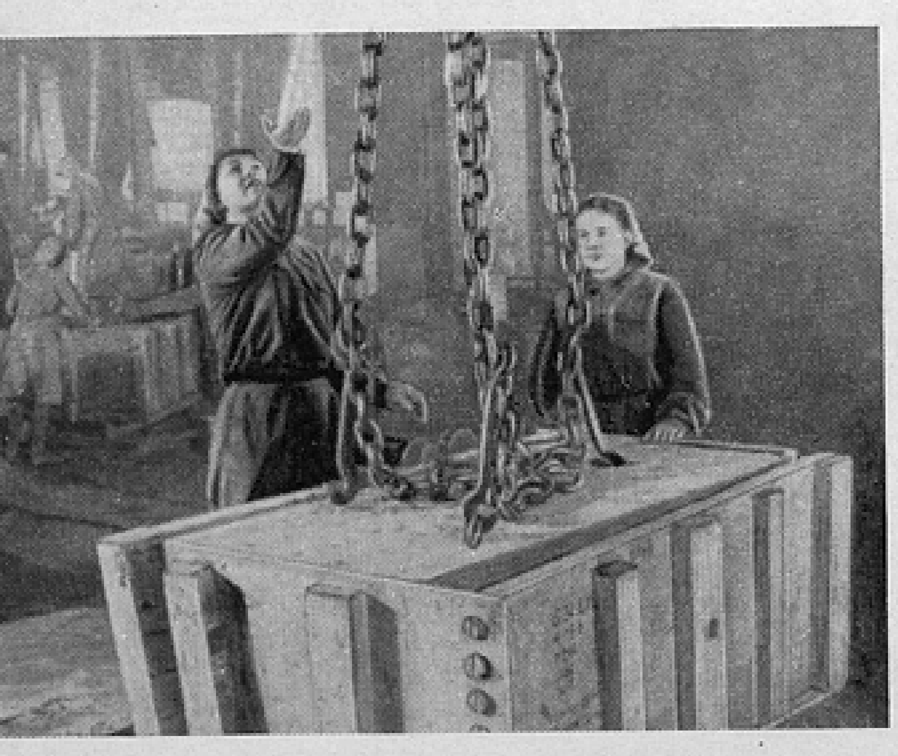
КОМСОМОЛЬСКИЕ СУББОТНИКИ НАКАНУНЕ XIV МЮДа. Кадр из «Совкиножурнала» № 36 (1928)



ЛУЧШАЯ КОМСОМОЛЬСКАЯ БРИГАДА АРМАТУРЩИКОВ ЗА РАБОТОЙ. Кадр из фильма «Кузнецкстрой рапортует» (1931)



КОМСОМОЛЬЦЫ РЕМОНТИРУЮТ ТАНК ДЛЯ ОБОРОНЫ МОСКВЫ. Кадр из фильма «На защиту родной Москвы» (1941)



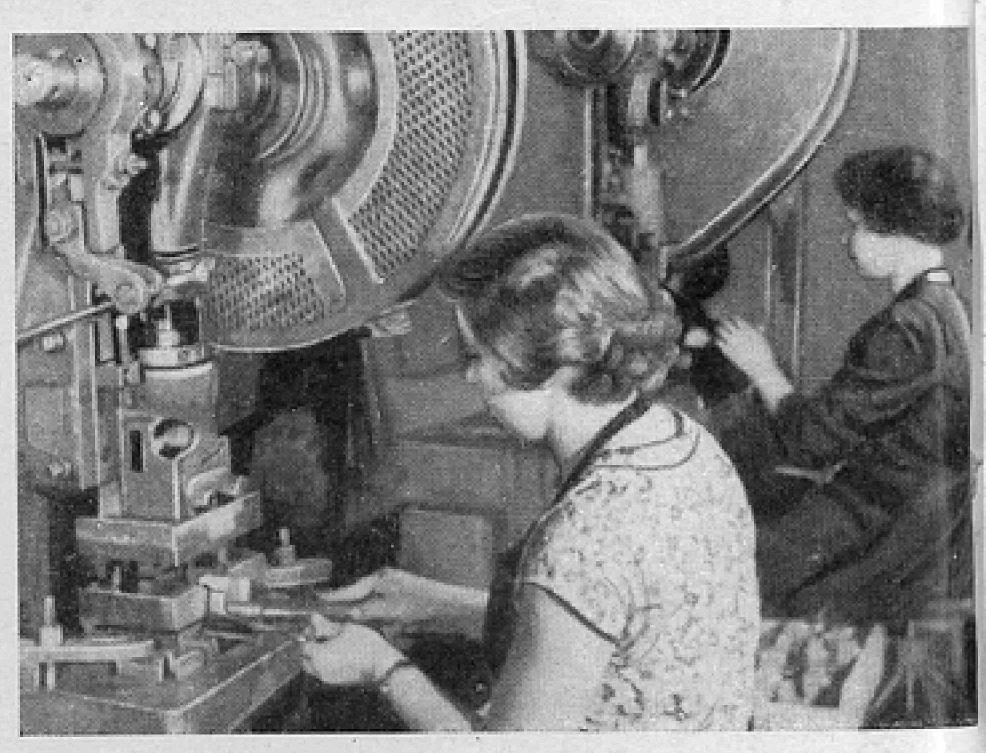
МОЛОДЫЕ РАБОТНИЦЫ В ЦЕХЕ «УРАЛМАША». Кадр из фильма «На одном уральском заводе» (1956)



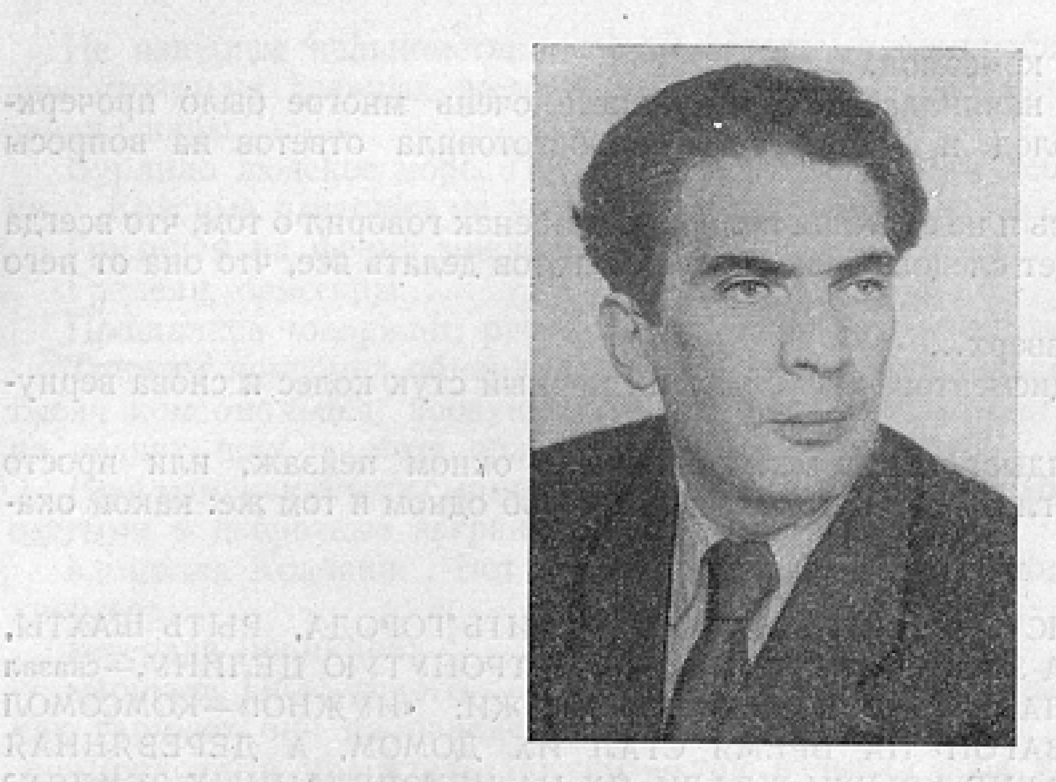
СТУДЕНТЫ НА УБОРКЕ ЦЕЛИННОГО УРОЖАЯ. Кадр из фильма «Мы были на целине» (1956)



МОЛОДЫЕ ТУРИСТЫ НА ОЗЕРЕ СЕЛИГЕР. «Новости дня» № 37 (1957)



АННА МИХАЙЛОВА – ОДНА ИЗ ЛУЧШИХ РАБОТНИЦ ВОРОНЕЖСКОГО ЗАВОДА «ЭЛЕКТРОСИЛА». ОНА БЫЛА ИЗБРАНА ДЕЛЕГАТОМ НА XIII СЪЕЗД ВЛКСМ. «Новости дня» № 16 (1958)





И. Горелик, В. Чачин

ПЯТЬ ОРДЕНОВ

Литературный сценарий документального фильма

НОВЕЛЛА ПЕРВАЯ

МЕНЯ НАЗЫВАЛИ ОРЛЕНКОМ В ОТРЯДЕ

Нет ничего прекраснее молодости — возраста весны, самых смелых идей, замыслов и свершений.

Во все концы земли пролегли дороги: на север и юг, на запад и восток, и по какой ни пойдешь, везде найдется достойное дело твоим молодым рукам...

—ЭТОТ ПОЕЗД ШЕЛ НА ВОСТОК В СОРОКОВУЮ ВЕСНУ КОМСОМОЛА.

Бескрайние степи заглядывали в окна вагона, их сменяли стены из елей и берез, буков и кленов. Поезд несся по ажурным виадукам и по отлогим насыпям, над порожистыми речками и над мирно зеленеющими полями.

И то удивительное, ни с чем не сравнимое чувство, которое мы зовем чувством Родины, сладко сжимало грудь юношей и девушек, находившихся в вагонах стремительно несшегося поезда, и отражалось на их лицах.

Пейзажи за окном чередовались с лицами —
смешливыми,
мечтательными,
трогательно суровыми,
задумчивыми,
веселыми,
простыми и милыми лицами молодых людей.

Аппарат привлек наше внимание к одному такому лицу, и тотчас мы снова увидели его, но на этот раз не в поезде, а на комсомольском собрании.

Паренька принимали в комсомол.

Его биография только начиналась. В его анкете очень многое было прочеркнуто, ибо паренек был молод и жизнь еще не подготовила ответов на вопросы анкеты.

Чуть запинаясь, волнуясь и не скрывая волнения, паренек говорил о том, что всегда будет верен комсомолу, будет следовать за партией и готов делать все, что она от него потребует.

Десятки рук взлетели вверх...

А когда стих шум аплодисментов, мы услышали мерный стук колес и снова вернулись в вагон...

Ребята читали или вглядывались в мелькавший за окном пейзаж, или просто лежали на полке, уставясь глазами в потолок, и думали об одном и том же: какой окажется их новая жизнь?

— ПАРТИЯ КОММУНИСТОВ ПРИЗВАЛА ИХ СТРОИТЬ ГОРОДА, РЫТЬ ШАХТЫ, СООРУЖАТЬ КОРПУСА ЗАВОДОВ, ПОДНИМАТЬ НЕТРОНУТУЮ ЦЕЛИНУ,—сказал диктор.—А КОГДА ПАРТИЯ ГОВОРИТ МОЛОДЕЖИ: «НУЖНО!»—КОМСОМОЛ ОТВЕЧАЕТ: «ЕСТЬ!» ВАГОН НА ВРЕМЯ СТАЛ ИХ ДОМОМ, А ДЕРЕВЯННАЯ ПОЛКА—КРЫШЕЙ. КАКИЕ КРЫШИ ЖДАЛИ ИХ НА НЕИЗВЕДАННЫХ ЗЕМЛЯХ? БРЕЗЕНТ ПАЛАТКИ ИЛИ ТЕМНОЕ, УСЫПАННОЕ ЗВЕЗДАМИ НЕБО?

И под перестук колес сначала тихо, а потом все громче и отчетливее зазвучала любимая песня их отцов:

Там вдали, за рекой, загорались огни,
В небе ясном заря догорала.
Сотня юных бойцов из буденновских войск
На разведку в поля поскакала.

Несся поезд. Сидели ребята, одни — склонившись головами в тесный кружок, другие — откинувшись на спинку вагона. Звучала песня...

И внезапно отряд налетел на врага,
Завязалась жестокая битва.
И боец молодой вдруг поник головой.
Комсомольское сердце разбито...

Он упал на траву с боевого коня
И закрыл свои карие очи.
Ты, конек вороной, передай, дорогой,
Что я честно погиб за рабочих...

Несся поезд... Смотрел паренек в окно вагона с высоты своей второй полки.

— О ЧЕМ ТЫ ДУМАЕШЬ, ДРУГ? О ТОМ, ЧТО ЖДЕТ ТЕБЯ ВПЕРЕДИ ИЛИ ЧТО МЕЛЬКНУЛО ЗА ОКНОМ И ОСТАЛОСЬ ВОСПОМИНАНИЕМ? И ДВАДЦАТЬ, И ТРИДЦАТЬ, И СОРОК ЛЕТ ТОМУ НАЗАД ПО ЭТИМ ЖЕ ПУТЯМ НЕСЛИСЬ ПОЕЗДА, И ЮНОСТЬ БЫЛА В ПУТИ, ЮНОСТЬ ТВОИХ ОТЦОВ. РАДИ ТЕБЯ ЖИЛИ, БОРОЛИСЬ, СТРАДАЛИ И РАДОВАЛИСЬ ТЕ, КОМУ ТОГДА БЫЛО, КАК ТЕБЕ ТЕПЕРЬ, СЕМНАДЦАТЬ-ВОСЕМНАДЦАТЬ ЛЕТ...

Ты, конек вороной, передай, дорогой,
Что я честно погиб за рабочих...

Песня стихает, смолкает шум колес, и, как это может сделать только искусство кино, мы мгновенно оказываемся в иной эпохе, в эпохе юности комсомола.

Какими шумными и веселыми казались тогда обшарпанные, полуразрушенные вокзалы.

Не изящные цельнометаллические вагоны, а длиннейшие составы красных теплушек стояли на главных железнодорожных путях, и сотни ребят штурмовали окна, двери, нары...

Бурлило людское море. Потертые кожаные куртки ребят, лихо заломленные кепки... Красные платочки на коротко стриженных девичьих головах...

Грузился на фронт эшелон.

Гремели оркестры...

Прощались товарищи, расставались женихи и невесты...

Трижды комсомол объявлял всероссийскую мобилизацию на фронт, двадцать пять тысяч комсомольцев, воодушевленных великими идеями партии большевиков, шли на подвиг, шли громить врага...

Не с маменькиными сынками воевали они, а с обученными, вооруженными до зубов, одетыми в добротные заграничные шинели войсками—

адмирала Колчака... Вот его надменное, хищное лицо, глядящее на нас с палубы крейсера;

генерала Деникина;

маршала Пилсудского... Он долго готовил против нас свои легионы. Вы видите, как гарцуют они на параде...

«Верховный правитель России»— так называл себя адмирал Колчак. Да полно, ему ли быть «верховным правителем»? Верховные правители стояли рядом с Буденным, Ворошиловым, Блюхером;

неслись в атаку, ураганом обрушиваясь на врага;

вместе с отцами месили грязь российских дорог;

вместе с отцами — рядовыми партии коммунистов — мерзли в окопах, шли в огонь, умирали и побеждали...

Отцы...

Посмотрите на этот портрет. Это рядовой красногвардеец, участник первых революционных боев в октябре 1917 года Александр Соколов.

На третий день революции к нему в отряд пришел шестнадцатилетний сынишка— и вот его портрет.

— Соколов! К тебе соколенок прилетел!—сказали в шутку красногвардейцы. А сын и был соколенком. С того дня за сыном осталась двойная фамилия: Николай Соколов-Соколенок.

Не тот мальчонка, что перед нами промелькнул на экране, а увешанный орденами генерал-лейтенант Николай Александрович Соколов-Соколенок поведет неторопливый рассказ о том, какой была страна наша в годы его юности. А была она похожа на пылающий дом. Собьешь огонь в одном углу, а уже в другом загорелась новая балка. Деникин, Юденич, Колчак, Врангель, Махно, англичане на Севере, американцы и японцы—на Востоке... Но где бы ни появился враг, навстречу ему спешили коммунисты — верные сыны народа, а вместе с ними ребята, вооруженные винтовкой и комсомольской путевкой.

Комсомольская путевка! На целину, на шахту, на стройку домен... Красивая красная книжечка... Не раз о ней он слышал, не раз она попадалась на глаза Соколову-Соколенку... А комсомольцам тех лет путевкой служила наспех написанная бумажка.

...Оборванный листок с расплывшимися буквами: «Предъявитель сего Яков Яндоуров направляется на борьбу с Колчаком...».

...Старая газета, огромный, непривычный для нашего глаза шрифт:

«Резолюция II съезда РКСМ.

...Мобилизация производится в следующем размере:

а) Организации, находящиеся в укрепленном секторе Южного фронта—губернии: Орловская, Тульская, Воронежская, Тамбовская, Рязанская, Калужская и Московская, производят поголовную мобилизацию.

б) Остальные организации мобилизуют 80% членов союза от 16 лет...»

Вот и шли шестнадцатилетние, восемнадцатилетние парни из уездов, волостей и губерний, владимирцы и туляки, нижегородцы и калужане... Уходили все до одного.

Не об этом ли рассказывает бесценная реликвия тех лет?

«Протокол собрания комсомольцев завода Нобеля в Нижнем Новгороде.

Слушали: О распаде ячейки РКСМ ввиду отъезда на фронт активных и рядовых комсомольцев.

Постановили: Считать ячейку мобилизованной».

Много ребят сложили головы на украинских полях, в оренбургских степях, у берегов Тихого Дона,—вспоминает о них генерал Соколов-Соколенок. А многие вынесли все тяготы и, пройдя сквозь огонь гражданской войны, завоевали Ленинскому комсомолу его немеркнущую славу, его первый орден Красного Знамени.

Наплывает на нас орден Красного Знамени, приколотый к груди генерала Соколова-Соколенка, он ближе и ближе...

А когда удаляется, мы видим его приколотым к полощущемуся стягу Ленинского комсомола.

Еще война не окончилась, еще гремели орудия, а партия устами Ленина поставила перед молодежью новую задачу, и с тех памятных дней она стала на многие и многие годы самой важной, самой решающей: учиться!

Это было в ненастные октябрьские дни 1920 года, когда открылся III съезд РКСМ.

Он проходил вот в этом желтом здании—оно тогда было окрашено другой краской, в доме № 6 по улице Чехова—она тогда называлась Малой Дмитровкой.

Почти сорок лет миновало с тех пор. Но те, кто был на съезде—а с экрана глядят на нас лица некоторых делегатов,—никогда не забудут ни одного слова Ильича, ни одного его жеста, как никогда не изгладится из их памяти поразительная атмосфера съезда, шумный зал, восторженные, горящие глаза юношей и девушек...

Может быть, ты расскажешь об этих днях, Аннушка Литвейко, девушка с Красной Пресни Москвы, или ты, Саша Мильчаков, комсомольский вожак, или вы—наши комсомольские поэты Безыменский и Жаров?

В первую минуту мы увидим этих старейших комсомольцев, потом портрет того, кто поведет рассказ, потом уже голос рассказчика будет звучать за кадром. Зато аппарат, как бы следуя за каждой фразой, будет перебрасываться с предмета на предмет, находящийся в зале театра имени Ленинского комсомола, остановится на мгновение у какого-нибудь кресла или в углу сцены и метнется к рампе, помогая зрителю восстановить в его воображении картины прошлого.

...ДЕЛЕГАТЫ ЖДАЛИ ИЛЬИЧА СО СТРАШНЫМ ВОЛНЕНИЕМ... ЗАЛ БЫЛ БИТКОМ НАБИТ... СЕРЫЕ ШИНЕЛИ, ЧЕРНЫЕ КОЖАНКИ, КРАСНЫЕ КОСЫНКИ ДЕВУШЕК...

Аппарат скользит по рядам...

ВПРАВО ОТ СЦЕНЫ СИДЕЛИ ПИТЕРЦЫ, СЛЕВА—МОСКВИЧИ...

Аппарат метнулся вправо, переместился влево...

А СЗАДИ—УКРАИНЦЫ, ТУЛЯКИ, УРАЛЬЦЫ, НИЖЕГОРОДЦЫ. ВО ВСЕХ ПРОХОДАХ ТЕСНИЛСЯ НАРОД... ВДОЛЬ ВСЕХ СТЕН...НА КАЖДОМ ПОДОКОННИКЕ...

...И, следуя за словами рассказчика, аппарат показал нам и проход между рядами, и стены, и подоконники, где сидели, стояли, жались друг к другу ребята.

Аппарат перебрасывает нас из одного конца зала в другой, и мы не только видим ряды кресел, но и слышим песни тех дней.

Пели в одном углу «Карманьолу»:

О чем толкует нам буржуй?
О чем толкует нам буржуй?
«На Революцию наплюй, на Революцию наплюй».
А сам от страха он дрожит,
И за границу он бежит...
Так, к черту всех буржуев, пусть гремит гром борьбы!
Так, к черту всех буржуев, пусть гремит гром борьбы!

Перекрывая эту песню, звучала другая:

Смелей, друзья, идем все вместе,
Рука с рукой и мысль одна...
Кто скажет буре: стой на месте!
Чья власть на свете так сильна?
Чья власть на свете так сильна?

Лейся вдаль, наш напев,
Мчись кругом...

А из третьего места зала доносилось:

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов...

ВЗОРЫ ДЕЛЕГАТОВ НЕ ОТРЫВАЛИСЬ ОТ ПРАВОГО УГЛА СЦЕНЫ, ГДЕ С МИНУТЫ НА МИНУТУ ДОЛЖЕН БЫЛ ПОКАЗАТЬСЯ ИЛЬИЧ...

И снова аппарат метнулся в уже знакомый нам правый уголок сцены.

Буря оваций захлестнула зал! Вскочили со своих мест и те, кто сидел в партере, и те, кто устроился на подоконниках. Напрасно председатель звонил в колокольчик,— слышите его захлебывающийся звон?—звук колокольчика тонул в громе аплодисментов.

Пробираясь сквозь густые ряды делегатов, Ильич прошел к столу президиума, снял свое темное пальто с бархатным воротником, положил на стул и тотчас начал говорить...

Медленно перемещался аппарат от угла сцены к столу президиума, задержался на мгновение...

И тогда были сказаны обращенные к каждому молодому человеку слова основателя Коммунистической партии В. И. Ленина о том, что нужно:

УЧИТЬСЯ КОММУНИЗМУ: «ВСЕ ЗАДАЧИ СВОЕГО УЧЕНИЯ СТАВИТЬ ТАК, ЧТОБЫ КАЖДЫЙ ДЕНЬ В ЛЮБОЙ ДЕРЕВНЕ, В ЛЮБОМ ГОРОДЕ МОЛОДЕЖЬ РЕШАЛА ПРАКТИЧЕСКИ ТУ ИЛИ ИНУЮ ЗАДАЧУ ОБЩЕГО ТРУДА, ПУСКАЙ САМУЮ МАЛЕНЬКУЮ, ПУСКАЙ САМУЮ ПРОСТУЮ...».

Молодежь училась коммунизму в городе и в деревне... Но война еще не окончилась, молодежь училась жить и умирать, как подобает коммунистам, и на фронтах...

Проходят перед глазами зрителей опутанные колючей проволокой улицы Питера. Виднеется вдали золоченый купол Исаакия,

покрытые тонкой ледяной коркой воды Финского залива, и где-то на горизонте форты Кронштадтской крепости.

— КРОНШТАДТСКИЙ МЯТЕЖ... ПОСЛЕДНЯЯ ВСПЫШКА КОНТРРЕВОЛЮЦИИ. В ТЕ ДНИ ПРОХОДИЛ ДЕСЯТЫЙ СЪЕЗД КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ, ЕГО ДЕЛЕГАТЫ ОТПРАВИЛИСЬ НА ПОДАВЛЕНИЕ МЯТЕЖА.

Маленькие фигурки людей, рассыпавшиеся цепочкой, движутся по льду.

Рвутся снаряды, выпущенные из крепостных орудий... Падают люди, но другие идут, идут...

— И РЯДОМ С КОММУНИСТАМИ СРАЖАЛИСЬ КОМСОМОЛЬЦЫ ПИТЕРА И МОСКВЫ...

«НАС БРОСАЛА МОЛОДОСТЬ В САБЕЛЬНЫЙ ПОХОД, НАС БРОСАЛА МОЛОДОСТЬ НА КРОНШТАДТСКИЙ ЛЕД...».

И тогда же возникает откуда-то издалека песня о гражданской войне:

...Орленок, орленок,
От сопочной кромки
Гранатой врагов отмело.
Меня называли в отряде орленком,
Враги называют орлом...

И на фоне этой песни проходит перед зрителем галерея портретов пожилых и молодых людей того времени, сражающихся рядом, как их застиг аппарат кинооператора: в окопе, в теплушке, взметнувших гранату, глядящих прямо на зрителя, вытирающих пот и улыбающихся, лежащих у «максима».

— О ЧЕМ ОНИ МЕЧТАЛИ, ПАРНИ ТЕХ ЛЕТ?— спросил диктор.—НЕ О ТОМ ЛИ, КАКОЙ БУДЕТ ЖИЗНЬ ЧЕРЕЗ ДВАДЦАТЬ, ТРИДЦАТЬ, СОРОК ЛЕТ? НЕ О ТЕХ ЛИ МЛАДШИХ БРАТЬЯХ И ЕЩЕ НЕ РОДИВШИХСЯ СЫНОВЬЯХ, КОТОРЫМ СУЖДЕНО ДОСТРОИТЬ ТО, ЧТО НАЧАЛИ СТРОИТЬ ОНИ? ВСПОМНЯТ ЛИ О НИХ, СПОЮТ ЛИ ИХ ПЕСНИ?

Орленок, орленок,
Пришли эшелоны.
Победа в борьбе решена.
У власти орлиной орлят миллионы,
И нами гордится страна...

— ВОТ ОРЛЯТА ИЗ ВОСЕМНАДЦАТИМИЛЛИОННОГО ПЛЕМЕНИ ОРЛЯТ.

В лучах заходящего солнца лежал студенческий городок на Ленинских горах.

Шли по широкой, усаженной зеленью площади перед МГУ десятки жизнерадостных юношей. Проходили они мимо памятников корифеям науки, и кто мог угадать, не вырастут ли из проходящих Менделеевы и Сеченовы, Ломоносовы и Лобачевские?

Смотрели на Москву и на ребят сотни пылающих в закате окон, десятки этажей этого удивительного здания.

— ПРИДЕТ ЛИ КОГДА-НИБУДЬ ВРЕМЯ,—МЕЧТАЛИ ПЕРВЫЕ КОМСОМОЛЬЦЫ,—КОГДА НАС БУДУТ НЕ ТЫСЯЧИ, А МИЛЛИОНЫ, КОГДА МЫ БУДЕМ СЫТЫ, ОДЕТЫ, КОГДА В ЗАЛАХ НАШИХ СЪЕЗДОВ БУДУТ СИДЕТЬ ЛЮДИ, ОВЛАДЕВШИЕ НАУКОЙ?

Это время пришло, ребята.

Посмотрите на нескольких делегатов вашего последнего съезда. Это к ним, комсомольцам пятидесятых годов, была обращена песенка паренька из буденновских войск...

Какие же планы, какие мечты у тебя, комсомолец сегодняшнего дня, человек, которому страна дала все — возможность учиться, творить, решать свою судьбу?

И делегаты начинают свой рассказ.

Председатель колхоза Имант Гронский...

Махкам Пулатова — комсомолка, заместитель министра здравоохранения Таджикистана...

Директор сельской школы Селима Езиева.

Инженер Орест Вендик.

Ученый-биолог Грант Демирчаглян — они сами повествуют о больших и малых задачах, которые поставила перед ними жизнь. И в делах, которыми они заняты, и в словах, и даже в самом выражении их лиц встает многогранный и многонациональный облик комсомола.

И на последних их словах вновь издалека возникает мелодия, и мы отчетливо слышим прекрасные и мужественные слова старой комсомольской песни.

— ИЗ ТАКИХ ВОТ РЕБЯТ, КАК ЭТИ ДЕЛЕГАТЫ СЪЕЗДА КОМСОМОЛА, ВЫРАСТАЮТ УЧЕНЫЕ, И ОНИ РАСКРЫВАЮТ НАМ ТАЙНЫ МАТЕРИИ, ПОКОРЯЮТ ПРОСТРАНСТВО, ПРЕОДОЛЕВАЮТ ЗЕМНОЕ ПРИТЯЖЕНИЕ...

Ввинчивается в воздух и исчезает в далеком небе ракета.

Стоят молодые инженеры у агрегатов Института ядерных проблем.

Спустились над Москвой сумерки...

Проступили на небе звезды.

Вспыхнули огни, расцветились бесконечным количеством звезд аллеи садов, парков...

И мы услышали слова диктора о том, что молодым людям, у которых ясная цель, людям, уверенным в своем светлом будущем, открыты все радости жизни.

Посмотрите, как красочен и ярок этот праздник — День советской молодежи, впервые учрежденный в нынешнем году.

На вставшем из руин Крещатике плясали украинские парубки и девчата.

Неслись наперегонки по водам седого Днепра освещенные фонариками шлюпки, и столько было изящества и силы в движениях гребцов, что старый сивоусый украинский дядька в изумлении хлопнул себя по коленям...

Прыгали латышские юноши и девушки через костры «Лиго» на берегу Киш-озера в Риге.

А какая-то пара незаметно для всех уединилась... Они брели вдоль озера. Доносились веселые голоса. Длинные столбы факелов отбрасывали на лица багровые отсветы...

Юноша и девушка любили друг друга, и им казалось, что они будут вечно юными, а День молодежи будет длиться бесконечно...

А в горах Тянь-Шаня киргизские комсомольцы соревновались на звание лучшего джигита.

Девушки собирали цветы и сплетали венки — награду лучшим наездникам. И, когда победитель определился, старый аксакал преподнес джигиту венок...

Молодость веселилась на улицах и в парках Москвы, молодость стала в этот день полновластным хозяином столицы.

Она демонстрировала грацию, силу и ловкость на стадионе имени Ленина.

И праздник продолжался, пока не забрезжил рассвет над Москвой-рекой, над Днепром, над Даугавой...

НОВЕЛЛА ВТОРАЯ

МЫ В КОМСОМОЛИИ ЖИВЕМ...

Завод—отец, ячейка—дом,
Семьища—книги, труд, ребята...
Мы в Комсомолии живем,—
Стране великой и богатой...

Этими словами комсомольского поэта начинается вторая новелла, и тотчас же приглушенно, словно издалека, возникает мелодия «Встречного», чтобы чуть позже зазвучать во весь голос.

А диктор говорит:

— ТАКИЕ ЖЕ РЕБЯТА, КАК ТЕ, КТО ТОЛЬКО ЧТО ПРАЗДНОВАЛ ДЕНЬ СОВЕТСКОЙ МОЛОДЕЖИ, МОЖЕТ БЫТЬ, ХУЖЕ ОДЕТЫЕ, МОЖЕТ БЫТЬ, МЕНЕЕ СЫТЫЕ, СКЛАДЫВАЛИ ТО ЗДАНИЕ, КОТОРОЕ НАЗЫВАЕТСЯ «КОМСОМОЛИЯ».

Не было у Комсомолии отдельной от партии жизни. И когда партия призвала восстанавливать страну, разрушенную гражданской войной, после целого дня труда шли ребята на комсомольские субботники.

Молодые ребята разгружали вагоны на товарных станциях, чинили паровозы в депо, а то и прямо на железнодорожных «кладбищах», пилили дрова на пристанях...

Первые тракторы приходили в деревню, и, кажется, не было более горячих пропагандистов техники, чем безусые трактористы, важно управлявшие баранкой этой диковинной для тех лет машины.

Ухмылялись старики, покачивали головами. А десятки ребят и девушек с восхищением смотрели на первых трактористов. Стайки мальчишек сопровождали выезд каждого трактора в поле.

«Прокати нас, Петруша, на тракторе, до околицы нас прокати»...—пелось в популярной тогда комсомольской песенке.

Разнообразна и многогранна была жизнь Комсомолии...

Пусть стихли бои, удрали за границу белогвардейские атаманы. Порох надо было держать сухим!

X съезд партии призвал к возрождению и укреплению Красного Военно-Морского Флота.

И Комсомолия ответила:

«Берем над Красным Флотом шефство».

«Все комсомольцы России должны знать: наш Российский Коммунистический Союз молодежи и в дни мира не бросит якоря в тихой пристани»...—сказал V съезд комсомола, принимая шефство над флотом.

Нет, не тихой пристанью оказалась шефская работа.

Приходили на корабли ребята с фабрик и из сел, от станка и плуга.

Девушки писали письма морякам, комсомольские ячейки собирали инструменты для корабельных мастерских...

В кочегарках и в боевых рубках, у сложнейших морских приборов стояли молодые ребята. Их называли «шефский подарочек»...

Они готовились к тому, чтобы со временем стать адмиралами и капитанами...

Моряки шагали по улицам городов, и не одно детское сердце сжималось от зависти.

Уже и маленькие ребята, те, кто еще не достиг комсомольского возраста—четырнадцати лет, организовывались в пионерские отряды, чтобы быть готовыми к борьбе за дело рабочего класса.

На комсомол партия возложила обязанность воспитывать детвору.

Посмотрите на эти старые кинокадры — вечер трех поколений: коммунистов, комсомольцев и пионеров.

И когда 1 мая 1922 года Москва праздновала Международный день трудящихся, в колоннах демонстрантов шли первые члены новой организации — юные пионеры...

Так неуемна была энергия юности, такой простор открылся перед нею, что, кажется, не было ни одного уголка жизни, куда бы она не вторгалась.

Юность взмывала ввысь на планерах и авиэтках собственной конструкции...

Она раскрывалась куполами парашютов в поднебесье—ведь именно комсомолу принадлежит честь создания массового парашютного спорта...

Юность закалялась на стадионах, пускай тогда бедных, недостаточно оснащенных...

Юность вторгалась в искусство. Театры рабочей молодежи говорили свежее, задорное слово с подмостков небольших залов.

Юность выдвигала своих поэтов. Она восторгалась стихами Светлова, Безыменского, жаровской «Гармонью»...

Юность готовила себя к великим свершениям.

Приближались годы, положившие начало превращению России из отсталой в экономическом отношении страны в могучую, независимую индустриальную державу. К этому призывала партия весь советский народ.

...Сначала исподволь, потом все отчетливее и громче звучит песня из «Встречного», любимая песня молодежи.

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река,
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?

Не спи, вставай, кудрявая,
В цехах звеня,—
Страна встает со славою
На встречу дня.

Навстречу дня поднимается солнце над Невой, над уже проснувшейся Нарвской заставой. Оно заливает потоками своих лучей цехи «Красного треугольника».

Идут со всех сторон к воротам «Треугольника» девушки, звучит их песня:

И радость поет, не скончая,
И песня навстречу идет,
И люди смеются, встречая,
И встречное солнце встает.

Горячее и бравое,
Бодрит меня.
Страна встает со славою
На встречу дня...

— ЗДЕСЬ, В ЭТИХ ЦЕХАХ «КРАСНОГО ТРЕУГОЛЬНИКА», МОЛОДЫЕ ГАЛОШНИЦЫ СОЗДАЛИ ОДНУ ИЗ ПЕРВЫХ В СТРАНЕ УДАРНУЮ БРИГАДУ... А НА ВЫБОРГСКОЙ СТОРОНЕ БЫЛ ПОДПИСАН ПЕРВЫЙ ДОГОВОР О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ СОРЕВНОВАНИИ.

Проплывает перед нашими глазами Выборгская сторона Ленинграда с ее крупнейшими заводами, с броневиком у Финляндского вокзала и фигурой Ленина, поднявшего в призыве руку...

По всей стране взметнулась комсомольская инициатива.

Ударные бригады, за ними ударные цехи, ударные заводы появились во всех городах.

Уже у станков лучших рабочих стояли почетные вымпелы, водруженные комсомольцами.

Пестрели именами и портретами ударников стенные газеты.

Бригады, принимая задания, выдвигали свои встречные планы и вызывали товарищей на социалистическое соревнование...

— НАЧИНАЛАСЬ ЭПОХА ВЕЛИКИХ РАБОТ, ЭПОХА ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ. И, КАК ВО ВСЕХ ДЕЛАХ, К КОТОРЫМ ПРИЗЫВАЛА ПАРТИЯ, КОМСОМОЛЬЦЫ БЫЛИ ЗАСТРЕЛЬЩИКАМИ НОВОГО, ИСТОЧНИКОМ НЕУДЕРЖИМОЙ ИНИЦИАТИВЫ...

Эти уральские холмы, покрытые сейчас ослепительным снегом, хранят неисчислимые запасы руды.

Неиссякаемые источники угля лежат под пластами этой мерзлой кузнецкой земли.

Сейчас здесь тихо...

Но та небольшая группа людей, которая, увязая в снегу, тянется цепочкой, начинает невиданное в стране дело: создание самого большого в Европе металлургического комбината...

Потянулись на Магнитку и в Кузнецк поезда со всех концов земли Советской. Лишь на одну Магнитку прибыло 12 тысяч комсомольцев. Говорят, что в те дни была создана карта городов и сел, откуда прибыли на Магнитку ребята. Она оказалась самой подробной географической картой Советского Союза.

Жили ребята в палатках,

пищу варили в котелках под открытым небом...

Землю копали лопатами, вручную...

Кирпичи передавали из рук в руки, как сотни лет назад...

Весь мир, затаив дыхание, следил за подвигом советского народа... С усмешкой и презрением смотрели враги, с сочувствием и верой — друзья.

С какой осторожностью вскрывали рабочие огромные ящики, в которых хранилось прибывшее из-за рубежа оборудование...

Вот отодрана одна планка, другая, вот уже проступают очертания металлических деталей...

Но что это за пакет среди деталей машин?

Бережно разворачивают его руки комсомольца...

Снята одна обертка, другая..

И перед глазами ребят возникает тщательно упакованное красное знамя с вышитыми на нем немецкими буквами...

Рабочие Германии тайком от своих хозяев вложили в ящик с деталями машин свой подарок...

Они вложили и письмо, и, когда комсомольские руки разворачивают лист бумаги, можно прочесть: «Каждый ребенок во всех странах мира знает о вашей великой стройке — Магнитке... Мы шлем вам свой сердечный привет».

Комсомольскими силами строились и целые домны.

Вот возвышается еще не законченная, рвущаяся к небу вторая домна Магнитки... Белыми буквами написано на ней: «Комсомольская»...

Для этой домны отливал сталь в далеком Мариуполе знаменитый сталевар Макар Мазай... Он стоит у печи, и огненная масса течет по желобу в ковш.

Для того чтобы быстрее вырастали Магнитка и Кузнецк, водил тяжеловесные составы с грузами для этих строек молодой машинист Петр Кривонос...

И домна росла, поднималась все выше и выше...

Росла домна, росли и люди... Лучших из них страна посылала учиться, отмечала высокими наградами. А весь Ленинский комсомол за инициативу, проявленную в деле ударничества и социалистического соревнования, был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Где вы сейчас, ребята, строившие домну?

Где вы,

Комзин,

Богатырев,

чьи фотографии тех лет глядят на нас с экрана?

Где вы сейчас Петр Кривонос? Макар Мазай?

Знаете ли, что комсомольские традиции, которые вы утверждали в годы первых пятилеток, живы, умножены, как умножена мощь всей нашей страны, ставшей первоклассной индустриальной державой?

— ТРИДЦАТЬ СЕМЬ НОВЫХ РУДНИКОВ ПОДАРИЛ ДОНБАССУ КОМСОМОЛ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ...

С борта самолета виден вечерний Донбасс.

Дымятся терриконы. Светятся звездочки над копрами шахт.

Донбасс — особый край нашей Родины, край угля и металла. «Всесоюзной кочегаркой» называют его.

И днем и ночью пылает в его плавильных печах огонь, и днем и ночью катятся под землей вагонетки, груженные углем...

Полыхают зарницы над этим краем.

В симфонию Донбасса врываются то гудки паровозов, то колокола заводских кранов, то скрежет врубовки, то баян шахтера.

Мимо аккуратных шахтерских домиков и палисадников идет на работу бригада.

И пока идут ребята, открывается нам весь шахтерский поселок с его коттеджами, клумбами,—зелень любят и ценят в этом крае. Едут на мотоциклах и в собственных машинах шахтеры...

Бригада проходит мимо шахтоуправления. А здесь расположились с чемоданами и сундучками новички. Окружили новички бригаду, интересно им знать, как работается и что оно такое—шахта вообще.

Начинает рассказ бригадир, и уже не одни новички, но и мы, зрители, к которым обращено лицо бригадира, слышим его голос.

И мы видим его выступающим на комсомольском собрании в день, когда молодежи шахты вручается Почетное Красное знамя ЦК комсомола Украины.

Это необычное собрание. Огромный плакат созывал ребят: «Сегодня в нарядной комсомольское собрание: «Чем я могу помочь своей шахте?» Начало в 8 часов. Разговор серьезный. Танцев не будет!»

— ТАК, УЧАСЬ У ЖИЗНИ КОММУНИЗМУ, ВЫРАСТАЮТ ХОЗЯЕВА ЗЕМЛИ СОВЕТСКОЙ... И МНОГИМ ИЗ НИХ ПУТЕВКОЙ В БОЛЬШУЮ ЖИЗНЬ СЛУЖИЛ КОМСОМОЛЬСКИЙ БИЛЕТ...

И едва смолкает фраза диктора, встает перед нашими глазами плотина Куйбышевской ГЭС.

Мелькнуло знакомое лицо.

Где мы видели этого человека?

Да это же тот самый паренек, строитель домны «Комсомольская», чей портрет уже глядел на нас с экрана, товарищ Комзин. Теперь он начальник строительства Куйбышевской ГЭС.

Он объясняет что-то молодым инженерам, стоящим у модели комплекса Куйбышевской ГЭС.

Глядит на нас начальник Управления Юго-западной дороги Петр Кривонос.

Начальнику управления положено сидеть в своем кабинете, но, знать, не погас в душе начальника комсомольский огонек. Он привел сейчас Петра Кривоноса на паровоз. Хочется самому потрогать новую машину, сравнить с паровозом тех дней, когда начинал свою жизнь Петр Кривонос.

Плещут волны Азовского моря...

Высятся печи завода имени Ильича... И где-то совсем близко воздвигаются новые домны, которые так же, как когда-то на Магнитке, строятся руками комсомольцев...

Комсомол объявил ударными комсомольскими стройками семь доменных печей, три мартеновских печи, девять коксовых батарей... И здесь, у берегов Азовского моря, в городе Жданове, вырастает одна из самых больших в стране доменных печей «Киевская-комсомольская».

Выходит из машины немолодой человек, приближается к строящейся домне... Поднимает голову вверх... Это Богатырев — бывший строитель магнитогорской домны «Комсомольская». Теперь он начальник треста «Стальконструкция» в Жданове.

А там, кажется, у самого поднебесья, трудятся четверо молодых людей...

Смотрит снизу на них Богатырев, и лицо его выражает восхищение.

Мы можем теперь рассмотреть и лица тех, кто на головокружительной высоте сооружает домну «Киевская-комсомольская». Это верхолазы, комсомольцы. Они — студенты Киевского медицинского института. Их дружба зародилась в альпинистских лагерях, когда они вместе совершали восхождения на трудные горные вершины...

Это был их излюбленный спорт. Ему они отдавали свой досуг после того, как были сданы все зачеты и экзамены.

Комсомол объявил ударной стройку домен, и четверо друзей-альпинистов попросили у дирекции медицинского института отпуск на год, чтобы стать монтажниками-верхолазами на стройке домны «Киевская-комсомольская».

И вот учеба в институте сменяется учебой у жизни...

— ГДЕ ЖЕ ТЫ, СТАЛЕВАР МАКАР МАЗАЙ, КОМСОМОЛЕЦ, ПОСВЯЩАВШИЙ СВОИ СКОРОСТНЫЕ ПЛАВКИ МАГНИТКЕ И КУЗНЕЦКУ?—говорит диктор.

Аппарат ведет нас улицами все того же города металлургов — Жданова, он приводит нас в заводской поселок, и внезапно перед нами возникает памятник.

Стоит парень в рост.

Кепка на голове, очки под козырьком.

Держит парень в руке огромную ложку, которой берут пробу, когда сталь почти готова к выпуску.

Это Макар Мазай, славный сталевар, комсомолец, расстрелянный гитлеровцами в дни оккупации Мариуполя.

Отряд пионеров выстроился у памятника Макару Мазаю.

Заиграл горн. Вышла девочка.

Зазвучали слова пионерской присяги:

— Я, юный пионер...

И линейка повторила:

— Я, юный пионер...

Пришел однажды в город Мариуполь в годы первой пятилетки девятнадцатилетний комсомолец из станицы Ольгинской, с Кубани, Макар Мазай,—говорит пионерам вожатая.

— Научите меня варить сталь...—попросил Макар Мазай.

И послали Макара Мазая на курсы техминимума учиться.

— Это что такое техминимум?—спросил Макар.

— «Тех»—это значит технический, а «минимум»—самое меньшее.

Расстроился тогда Макар Мазай.

— Я не хочу знать «самое меньшее», я хочу знать все!

Он узнал все, Макар Мазай, комсомолец, легендарный сталевар... Он узнал, чему научила партия коммунистов нас, комсомольцев: жить — это означает трудиться ради блага своего народа... Он узнал, что жить надо так, «чтоб не стыдно было за бесцельно прожитые дни и годы...». И даже смерть его прозвучала призывом к еще более счастливой жизни...

Затихает песня из «Встречного», и уже новая мелодия, родившаяся в бурях и грозах Отечественной войны, приходит ей на смену.

И тогда начинается третья новелла, о новом подвиге молодежи.

НОВЕЛЛА ТРЕТЬЯ

НЕУЧТЕННЫЙ ФАКТОР

Оживленные, суетливые магистрали Москвы. Шагает по ним рота солдат. Молодые, загорелые лица. Четкая, уверенная поступь. Подает знак командир,—и зазвенела песня героических лет Великой Отечественной войны.

...Но мы помним суровую осень,
Грохот танков и отблеск штыков,
И в веках будут жить двадцать восемь
Самых верных твоих сынов...

Останавливаются прохожие... Внимательными, задумчивыми делаются их лица.

...И врагу никогда не добиться,
Чтоб склонилась твоя голова,
Дорогая моя столица,
Золотая моя Москва...

Песня крепнет, растет, ширится. В воротах дома столпились мальчишки. Остановился в своей коляске инвалид, с орденами Славы на груди. Милиционер отдает солдатам честь, с достоинством поправляет на кителе боевые медали.

Слушая песню, замерли в своих люльках маляры, штукатуры.

Рота шагает мимо школы имени Зои Космодемьянской. Вот сад. А это — дерево, что когда-то посадила Зоя. Распустилась пышная крона, дружно, как бы в такт песне, кивают солдатам ветви деревьев.

В классе пионеры, услышав песню, смотрят на окна, слушают. Песня постепенно удаляется, затихает. Ребята поворачивают головы к доске. Учительница говорит:

— ИТАК, ПРОДОЛЖИМ УРОК. 22 ИЮНЯ 1941 ГОДА НА НАШУ РОДИНУ НАПАЛИ ФАШИСТЫ...

Указка скользит по школьной карте. Голос учительницы, затихая, пропадает... В кадре уже другая карта. Палец с перстнем отмечает западную границу нашей Родины. Теперь мы видим столпившийся у стола гитлеровский генеральный штаб. Над картой скользит лупа. В стекле лупы мелькают ручейки, горы, дороги, леса...

— ОНИ ВИДЯТ ВСЕ НА ЭТОЙ КАРТЕ, — говорит диктор. — ЗДЕСЬ ЗНАЧАТСЯ ВЫСОТЫ, ДОЛИНЫ, МОСТЫ, ДОРОГИ, НАСЕЛЕННЫЕ ПУНКТЫ... НО НЕ ВИДЯТ ОНИ И НЕ ЗНАЮТ СОВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ, ВОСПИТАННЫХ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИЕЙ И КОМСОМОЛОМ.

На экране мощные взрывы...

С грохотом несутся фашистские танки...

Пикируют самолеты с паучьей свастикой...

Горят наши села...

Бегут беженцы...

В кадре фашистский летчик. Он смотрит вниз, наблюдая за разрывами бомб.

— ФАШИСТУ СЕЙЧАС ХОРОШО ВИДНА НАША ЗЕМЛЯ, НО ВОТ ЭТОГО ЕМУ НЕ УВИДЕТЬ И НЕ ПОНЯТЬ...

Райкомы партии... Коммунисты пришли в партийные организации, чтобы партия направила их на фронт.

Райкомы комсомола... Это комсомольцы добровольно записываются в армию. Мы слышим песню, она растет и ширится.

Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна,
Идет война народная,
Священная война...

Вот в самолет забирается воспитанник комсомола Александр Покрышкин. Уходит в голубое небо самолет. Отважный летчик начинает свой счет мести за поруганную советскую землю.

А на земле, в небольшой рощице, укрытой от вражеских глаз, расположились советские солдаты.

Автоматы зажаты меж колен... Сосредоточены лица. И взоры всех устремлены на комиссара части.

Рядом с ним стоит воин. Это его заявление читает комиссар.

— «В эти грозные дни я хочу быть в рядах тех, кто вел нашу страну от победы к победе, в партии коммунистов... И, если мне придется умирать, я хочу умереть коммунистом...».

Одно, другое, третье... Десятки, сотни и тысячи таких заявлений видит зритель, и в каждом из них можно прочесть взволнованные слова:

«УХОЖУ В РАЗВЕДКУ... ЕСЛИ ПОГИБНУ, ПРОШУ СЧИТАТЬ МЕНЯ КОММУНИСТОМ...».

«ПРОШУ ПРИНЯТЬ МЕНЯ В РЯДЫ ВЕЛИКОЙ ПАРТИИ БОЛЬШЕВИКОВ. КЛЯНУСЬ, ЧТО НЕ УРОНЮ ВЫСОКОГО ЗВАНИЯ...».

— НИКОГДА НЕ ПОНЯТЬ ФАШИСТАМ ВЕЛИКУЮ СИЛУ КОММУНИСТИЧЕСКИХ ИДЕЙ. С НЕЮ ЛЮДИ НЕПОБЕДИМЫ...

Нелегок труд шахтера. Это мужское дело. Но вот пришли работать в шахту две подружки — Татаринцева и Рузга, пришли, чтобы помочь Родине в годину тяжелых испытаний. Девушки за одну смену дали стране шесть вагонов угля...

На экране снова подземелье, но это не угольная шахта. Это оружейные мастерские в севастопольских каменоломнях.

Трудится у станка токарь Анастасия Чаус.

— КОМСОМОЛКЕ ТОСЕ ЧАУС ОСКОЛКОМ ОТОРВАЛО РУКУ,—говорит диктор.— НО ДЕВУШКА НЕ УШЛА ИЗ МАСТЕРСКИХ, ОНА ПРОДОЛЖАЛА РАБОТАТЬ ЛЕВОЙ РУКОЙ. ВНАЧАЛЕ ЕЙ УДАЛОСЬ ВЫРАБОТАТЬ ТРЕТЬ ПОЛОЖЕННОЙ НОРМЫ, ПОТОМ ПОЛОВИНУ. В КОНЦЕ КОНЦОВ, ОНА ДОВЕЛА ВЫРАБОТКУ ДО 250 ПРОЦЕНТОВ.

Со свистом и криками «ура» поднимается в атаку морская пехота. Пятерка комсомольцев во главе с Фильченко, обвязавшись гранатами, бросается под фашистские танки.

Теперь мы видим сражающийся Сталинград. За каждый дом, за каждый камень бьется, истекая кровью, 62-я армия...

Пишут защитники Сталинграда письмо.

Аппарат приближается, и мы можем прочитать:

— «В РЕДАКЦИЮ «КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА»... КОГДА 62-я АРМИЯ, С ТРЕСКОМ ВЫШИБИВ НЕМЦЕВ, СНОВА С ВЫСОКО ПОДНЯТЫМИ ЗНАМЕНАМИ ПРОЙДЕТ ЧЕРЕЗ ВЕСЬ СТАЛИНГРАД, МЫ ЛУЧШУЮ УЛИЦУ В ГОРОДЕ НАЗОВЕМ «КОМСОМОЛЬСКОЙ».

— ЭТИ КОМСОМОЛЬСКИЕ РУКИ ПИСАЛИ ЛЮБИМЫМ НЕЖНЫЕ ПИСЬМА, В ЗАВЬЮЖЕННЫЕ ДНИ СТРОИЛИ ДОМНЫ МАГНИТКИ, КОРЧЕВАЛИ ПНИ НА АМУРСКОМ БЕРЕГУ. А СЕЙЧАС ЭТИ РУКИ ВЗЯЛИСЬ ЗА ОРУЖИЕ.

Рука летчика крепко сжимает штурвал истребителя. Самолет идет на таран. Падает на землю объятый пламенем «мессершмидт».

— ЭТО СДЕЛАЛИ РУКИ КОМСОМОЛЬЦА ПЕТРА ХАРИТОНОВА...

На экране фотография Петра Харитонова — одного из первых воинов, удостоенного высокого звания Героя Советского Союза в годы Великой Отечественной войны.

Пробитые пулями комсомольские билеты Александра Матросова, Василия Колесникова, Тимура Фрунзе... Мы читаем надпись на билете: «Погиб героической смертью, закрыв телом амбразуру дота».

Удирают в панике гитлеровцы. Они бросают оружие, награбленное добро.

Лижет огонь книжку. На обложке значится: «Толковый словарь русского языка». Рядом трупы фашистов.

На экране испещренные надписями колонны поверженного рейхстага. Горит немецкий танк. Огонь лижет свастику.

— ВОТ ОН, ТОЛКОВЫЙ СЛОВАРЬ РУССКОГО ЯЗЫКА, ДЛЯ ТЕХ, КТО НЕ ПОНЯЛ ХАРАКТЕРА СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА,—говорит диктор.—А ТЕПЕРЬ—СНОВА СТРОИТЬ, ВОССТАНАВЛИВАТЬ ВСЕ, ЧТО РАЗРУШЕНО, ВСЕ, ЧТО ДОРОГО СЕРДЦУ СТРОИТЕЛЯ, СЕРДЦУ СОЗИДАТЕЛЯ.

Отстроенные улицы Сталинграда... Ребята привинчивают на угол дома дощечку с названием улицы. Мы читаем: «Комсомольская».

Наплывает на дощечку письмо бойцов Сталинграда в «Комсомольскую правду».

— ЕЩЕ КРАШЕ СТАЛИ НАШИ ГОРОДА,—говорит диктор.

Мы видим Севастополь — белый город на берегу моря.

Набережная Севастополя. Сегодня День Военно-Морского Флота. Жители города приветствуют парадно разукрашенные корабли.

— ТАКИМ СТАЛ ТОТ ФЛОТ, НАД КОТОРЫМ ТРИДЦАТЬ СЕМЬ ЛЕТ НАЗАД КОМСОМОЛ ПРИНЯЛ ШЕФСТВО. А ТЕ, КОГО ПОСЛАЛ КОМСОМОЛ УКРЕПЛЯТЬ ФЛОТ, СТАЛИ СТАРЫМИ МОРЯКАМИ, КОМАНДУЮЩИМИ ФЛОТИЛИЙ И ФЛОТОВ...

Проносятся торпедные катера. Их приветствуют аплодисментами. Моряков украшают боевые ордена. Загораживаясь от солнца, люди на набережной смотрят на небо. Мы видим в кабине самолета летчика. На его груди рядом с комсомольским значком — Золотая Звезда Героя Советского Союза.

— ДАЖЕ СЕЙЧАС, В МИРНОЕ ВРЕМЯ,— поясняет диктор,— МОЛОДЫЕ ВОИНЫ, ВОСПИТАННЫЕ ПАРТИЕЙ И КОМСОМОЛОМ, ПОЛУЧАЮТ ВЫСОКИЕ НАГРАДЫ ЗА СВОИ ПОДВИГИ.

Мерно шагают полки.

Идет наша грозная военная техника.

И снова мы видим роту солдат, которая в начале новеллы с песней шагала по улицам Москвы. На гимнастерках у воинов комсомольские значки.

Восхищенными взглядами провожают роту жители столицы.

— У НИХ ЕЩЕ НЕТ БОЕВЫХ ЗАСЛУГ,— говорит диктор,— НО У САМОГО СЕРДЦА, РЯДОМ С СОЛДАТСКОЙ КНИЖКОЙ ХРАНИТСЯ КОМСОМОЛЬСКИЙ БИЛЕТ. А НА БИЛЕТЕ—ОРДЕН ЛЕНИНА, ПОЛУЧЕННЫЙ КОМСОМОЛОМ ЗА ВЫДАЮШИЕСЯ ЗАСЛУГИ ПЕРЕД РОДИНОЙ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ.

Шагает с песней рота. Торжественно и величаво звучат слова песни:

И врагу никогда не добиться,
Чтоб склонилась твоя голова,
Дорогая моя столица,
Золотая моя Москва.

И, словно в такт песне, шумит листвой дерево, посаженное руками Зои Космодемьянской.

НОВЕЛЛА ЧЕТВЕРТАЯ

ГЕРОЙ СВОЕГО ВРЕМЕНИ...

— А ЧЕТВЕРТЫЙ ОРДЕН,— говорит диктор,— КОМСОМОЛ ПОЛУЧИЛ ЗА ВЫДАЮЩИЕСЯ ЗАСЛУГИ ПО КОММУНИСТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ МОЛОДЕЖИ...

И развертывается на экране повесть о молодом человеке—герое своего времени.

Жил на свете простой советский паренек... Ищите его среди тех малышей, которые сидят на этих вот школьных партах, в этом вот классе, куда сейчас вошел наш киноаппарат...

Он остановился на раскрытой книге, лежащей перед глазами паренька. И, следуя за движением его глаз, мы смогли прочитать, а может быть, и услышать произнесенные вслух первые слоги, составленные в слова, которые запоминаются на всю жизнь: Мой дом... моя школа... моя Родина...

Он подрос, этот паренек, и комсомолка-вожатая повязала ему на шею красный пионерский галстук...

И когда над линейкой поднимался флаг, на котором был изображен пионерский костер;

и когда паренек шагал со своим отрядом по лесу;

когда собирал хворост для костра;

когда поднимал руку в салюте,—он сознавал уже, что вместе с другими ребятами, такими же, как он сам, составляет коллектив...

Вспыхивал огромный костер; в притихшем лесу разносилась песня, и паренек чувствовал себя необыкновенно сильным в свои двенадцать лет. Он пел со всеми в лад, и голос его сливался с голосами десятков и сотен...

Стихала песня. Выходил к костру взрослый человек—любому из присутствующих он годился в отцы...

Он был старым коммунистом, членом великого, многомиллионного коллектива партии коммунистов.

Он рассказывал ребятам о том, как создавалась партия, как жила она и работала в условиях царского строя, невзирая на преследования, на тюрьмы и ссылки.

Он говорил о том, как и сейчас отважно борются коммунисты в Америке, во Франции, в Испании...

О том, как наша партия строила и построила социализм, а теперь ведет народы к коммунизму...

Слова старого коммуниста падали на благодатную почву, и навек вынес паренек из этой беседы чувство благодарности к своим отцам.

Он подрастал, становился все взрослее.

Мир книг, умных, правдивых и сильных, своими передовыми идеями окружал его.

В поезде электрички, в деревенском клубе, в огромном зале публичной библиотеки, под деревом у реки—везде, где только оказывался паренек, с ним была книга...

О чем задумалась эта девушка? Какая книга в ее руках?

Стоит на миг взглянуть на обложку.

«Герой нашего времени»... Лермонтов...

Каков он, герой своего времени? Каким он должен быть, герой твоего времени, наш паренек?

Кажется, ожил и прошел рядом с девушкой Печорин.

Кажется девушке, что она вошла в зал суда, где на скамье подсудимых Жюльен Сорель, молодой герой XIX века, тот герой, который презирал богатых, но мечтал проникнуть в их мир. Мир богатых отверг провинциального французского юношу, а буржуазная мораль привела его к преступлению, а потом на плаху.

Зато она осыпала всяческими благами растленного Растиньяка, у которого не было никаких моральных устоев, который был циничен, как циничны и беспощадны при достижении своих целей современные растиньяки...

А сердце нашего паренька и нашей девушки все больше и больше покорял истинный герой XX века...

Тот самый ребенок, который с первых дней школьной жизни запомнил великую формулу: «Мы не рабы», тот, кто с детских лет впитывал идеи, услышанные им от коммунистов, теперь узнавал о жизни Павла Власова—сормовича и Павла Корчагина—украинского комсомольца...

Навек ему запомнились строки Маяковского:

Ленин—
    жив
        шаганьем Кремля—
вождя
    капиталовых пленников.
Будет жить
    и будет
        земля
гордиться именем
        Ленина!..

...Юноше,
    обдумывающему
        житье,
решающему—
    сделать бы жизнь с кого,

скажу,

не задумываясь:

—Делай ее

с товарища

Дзержинского...

Книжная полка нашего паренька обогащалась сочинениями Ленина. К ним пристраивались «Молодая гвардия» и «Повесть о настоящем человеке».

Потом молодого человека начинала воспитывать жизнь, труд...

И когда паренек вступил в жизнь, его можно было найти на целине, и там, где строится Братская ГЭС, среди тех, кто добывает нефть с морского дна Каспия, и среди строителей, создающих в далеких степях «Казахскую Магнитку»,—в Темир-Тау...

Когда наступал решающий момент в жизни нашего паренька, давали себя знать идеи, вложенные в сердце паренька партией, комсомолом, книгами, товарищами. И паренек поступал так, как только мог и должен был поступить герой нашего времени...

...С грохотом наползают друг на друга льдины Ангары, громоздятся и падают в бешеном водовороте, устремляясь вперед и вперед.

Кто укротит гордую Ангару? Кто заставит ее покориться и работать на человека?

Тревога, тревога!

С горы к бурному потоку стремительно спускается людской поток. Наскоро запахивая пальто, шинели, телогрейки, оставляя палатки и бараки, бегут строители.

Недопит чай... Недочитаны страницы книг.

Строители, как ручейки, с разных сторон вливаются в общий поток. Он словно сама река.

Садятся за баранки шоферы. Люди занимают места за рычагами экскаваторов. Залезают в водолазные костюмы.

— УЖЕ В КОТЛОВАНЕ ПОСТАВЛЕН ФУНДАМЕНТ ПОД ПЛОТИНУ ВЕЛИЧАЙШЕЙ В МИРЕ БРАТСКОЙ ГЭС. ВЕСЕННИЕ ВОДЫ АНГАРЫ РВУТСЯ К КОТЛОВАНУ. НА ПУТИ—ПЕРЕМЫЧКА. СЕЙЧАС НА НЕЕ НАПРАВЛЕН УДАР РЕКИ. ПЕРЕМЫЧКУ НУЖНО СПАСТИ!

Вот перемычка...

Тревожные лица людей. Это комсомольский пост. С маленькой рацией за спиной связные. Люди следят в бинокли за рекой и за перемычкой...

А вдали собрались верхолазы-подрывники.

Трудна и опасна их работа.

Вглядитесь в это лицо... Не тот ли это паренек, о котором шел наш рассказ, «герой нашего времени»?!

Вот он и его друзья взбираются по отвесным, казалось бы, неприступным скалам.

Они бурят скалу, закладывают взрывчатку...

Машет рукой бригадир подрывников...

Летят в воздух скалы...

Летит, крошась, и взорванный лед Ангары...

Рвутся скалы...

Тревожно бегают по реке и перемычке лучи прожекторов.

И вот, наконец, мы увидели в свете прожекторов укрощенную реку.

И тогда на тех же лицах ребят из комсомольских постов и на лицах верхолазов-подрывников начала медленно проступать улыбка радости.

Она ширилась, отражалась в глазах...

Потом наступило утро.

Гасли один за другим прожекторы.

Сидели подрывники, словно солдаты после жаркого боя. Перематывали портянки, свертывали цигарки. Тут же из кабин самосвалов свешивались ноги в сапогах уставших за ночь водителей.

А паренек из подрывников, только сегодня ночью с опасностью для жизни карабкавшийся по скалам, чтобы взорвать их, вдруг вскочил, схватил лист фанеры, обломком скалы нацарапал слова и бросил фанеру в Ангару.

Лежит фанера на льдине, плывет вместе с ней. Аппарат приближается к фанере, и тогда нам удается прочесть: «Комсомольцы Енисея! Мы эту Ангару укротили, а как вы со своей речкой обращаетесь?»...

Сменяются воды Ангары штормовыми волнами Каспийского моря.

Далеко в море уходят вышки...

Случилась авария—пробило трубопровод...

Трубопровод нужно немедленно сварить, дорога каждая секунда, многие тонны нефти может недополучить страна в этот день.

— А НЕФТЬ—ЭТО НЕ ТОЛЬКО ГОРЮЧЕЕ. НЕФТЬ—ЭТО ОБУВЬ, ПЛАТЬЯ, КОТОРЫЕ ВЫ БУДЕТЕ НОСИТЬ, КРЫШИ, ПОД КОТОРЫМИ БУДЕТЕ ЖИТЬ, АВТОМОБИЛИ, НА КОТОРЫХ БУДЕТЕ ЕЗДИТЬ...

Команда маленького катера идет в море, чтобы доставить сварщика на вышку.

Вот катер, изловчившись, приближается к бетонному основанию вышки.

Хлещет волна....

Катер никак не может подойти вплотную.

Кинет его шальная волна об основание вышки, и останутся на воде только матросские фуражки да деревянные части с надписью «Суровый»...

Стоит на палубе сварщик, готовый к прыжку.

Не тот ли это паренек, «герой нашего времени», которому посвящена наша новелла?

Может быть, это и есть решающая минута в его жизни?

Несколько раз подкрадывается катер к основанию, и все неудачно.

Волны хлещут о борт катера, захлестывают его палубу...

И вдруг найден миг!

Прыгает сварщик...

Цепко держится он за металлические части вышки.

Усилие, еще усилие...

Теперь он уже наверху.

...Вспыхивает огонь электросварки.

Отходит катер.

Но огонь сварки продолжает светить даже сквозь морскую волну, и ребятам с катера он виден всю их дорогу домой.

НОВЕЛЛА ПЯТАЯ

ПИШИТЕ НАМ ПО НОВЫМ АДРЕСАМ!

И снова несется тот же поезд, которым начинался наш фильм, звучат слова диктора об обязанности человека украшать землю, на которой он живет, мелькает эта земля за окном вагона... Только не украинские и не среднерусские пейзажи виднеются в окне вагона, а суровая и величественная природа Сибири. Поезд вошел в другой географический пояс.

Комсомолка пишет письмо.

Час поздний.

Тихо напевает радио.

Пишет комсомолка письмо, улыбается собственным мыслям, а мы идем за ее рукой, и старательно выведенные фразы становятся доступными нашему глазу:

«...скоро мы окажемся на месте, а ты пиши мне по новому адресу, только я еще не знаю, по какому».

...Пустынные, безлюдные степи Алтая, Казахстана... Степи, степи...

Только перекати-поле, гонимое ветром, можно увидеть на плоской земле и далеко на горизонте величественно покачивающих горбами верблюдов...

Степи, степи...

— КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ПАРТИЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА НАЧИНАЛА ВЕЛИКОЕ ДЕЛО—ОСВОЕНИЕ ЦЕЛИННЫХ И ЗАЛЕЖНЫХ ЗЕМЕЛЬ...

Газетные заголовки тех лет...

Решения Пленума ЦК КПСС...

— И КОМСОМОЛ, КАК ВСЕГДА, ГОРЯЧО ОТОЗВАЛСЯ НА ПРИЗЫВ ПАРТИИ. СОТНИ ТЫСЯЧ ЮНОШЕЙ И ДЕВУШЕК ПЕРЕМЕНИЛИ СВОИ АДРЕСА. МОЛОДОСТЬ, ЖАЖДА ПОДВИГА, СТРЕМЛЕНИЕ ДЕЛОМ ОТВЕТИТЬ НА ПРИЗЫВ ПАРТИИ ПРИВЕЛИ ИХ СЮДА, НА НЕОБЖИТЫЕ ЗЕМЛИ...

По заснеженному полю, на прицепах, ведомых тракторами, добирались ребята к месту своего нового жительства.

Мела поземка... Обжигал щеки мороз. Он забирался не только под городские пальто девушек, но даже под тулупы, он скрючивал пальцы, а снег слепил глаза.

Что ж, этого и следовало ожидать, не на блины же к теще ехали ребята... Они прижимались друг к другу, согревали дыханием свои и чужие руки.

Потом они приехали на место.

Здесь и были произнесены первые слова комсомольской клятвы.

Вот здесь совхоз. Здесь их город, улица, квартал...

Ни города, ни улицы, ни квартала... Только столбики, обозначающие границы, да и эти столбики ребята забили своими руками, только палатки—и их они тоже сами растянули на еще мерзлой земле.

Вот это их дом.

Пишите им письма, ребята, на новый адрес.

А впереди ждала весна.

Брызнули сначала робкие, потом все более сильные лучи солнца,
зашевелились и стали оседать сугробы снега,
потекли ручьи.

Приближалась весна с непролазной грязью, с пронизывающими ветрами. И те, кто умел резать металл, шить модные платья в ателье, составлять балансы, водить самосвалы, но только не видел плуга, продолжали прибывать на целину. А следом за ними шли машины.

Путь был нелегкий. По холодной талой воде, по вязкой, как глина, земле, когда самые мощные тракторы бессильно глохли.

Было все: ночные переправы, костры в степи, чай в металлических, обжигающих пальцы кружках... Грустная песня, привезенная сюда из далеких краев, и песня веселая.

Усталый сон в общей палатке при неверном мигающем свете свечи,
и сон на земле, тут же у колес трактора...

И вот наступила пора первой пахоты.

Дымились поля,—это ребята жгли сорняки, которым суждено было превратиться в пепел.

Пролегла первая борозда...

Вторая борозда.

А когда настало лето, заколосилась степь...

Стояли хлеба в человеческий рост...

— ВЫСОКО ОЦЕНИЛА ПАРТИЯ ПОДВИГ МОЛОДЕЖИ. И КОГДА МОЛОДЫЕ ЦЕЛИННИКИ СОБРАЛИСЬ В МОСКВЕ, НИКИТА СЕРГЕЕВИЧ ХРУЩЕВ ПРИВЕТСТВОВАЛ ИХ В КРЕМЛЕ.

Вот на трибуне Никита Сергеевич Хрущев.

«Разрешите мне, товарищи, приветствовать вас от имени Центрального Комитета партии, по зову которого вы пошли на такое славное дело, как освоение целинных земель...—звучит его голос, и горячие аплодисменты отвечают Первому секретарю ЦК КПСС.

...Я думаю, что самоотверженный труд, который вы вложили в это благородное дело, останется в памяти нашего народа, и та молодежь, те комсомольцы, которые поехали на целинные земли, будут долго гордиться славными делами, которые были совершены при освоении целинных земель...

...В нашей стране в огне Октябрьской революции победил рабочий класс под руководством нашей славной партии коммунистов, под руководством Ленина. Мы с вами живем и трудимся на благо и счастье нашего народа.

Молодежь — наше будущее! Рядом со своими отцами, вместе с ними, она делает такие дела, которые изумляют мир. И в этом вернейший залог того, что мы построим коммунизм...».

...И снова целинные степи, только на тех местах, куда пришли первые целинники, вместо палаток уже выросли деревянные дома, кирпичные здания. А палатки постепенно сдавались в музеи.

Только вот эта осталась на память потомству в совхозе «Толбухинский».

Видите ее—гранитная палатка-монумент.

Аппарат пройдет по монументу сверху вниз, и мы сможем прочесть высеченные на граните фамилии первых целинников и первых новоселов.

— КОМСОМОЛ ЗА ОГРОМНУЮ РАБОТУ ПО ОСВОЕНИЮ ЦЕЛИННЫХ И ЗАЛЕЖНЫХ ЗЕМЕЛЬ БЫЛ НАГРАЖДЕН ПЯТЫМ ОРДЕНОМ—ОРДЕНОМ ЛЕНИНА... — скажет диктор.

А у самого монумента в живописных позах, прямо на траве, расположились комсомольцы совхоза «Толбухинский».

Идет собрание...

Стоит парень-целинник, тракторист или комбайнер...

Он только что приехал с поля...

Еще не успел он стряхнуть пыль с комбинезона, и несколько соломинок застряли в его волосах.

А парень говорит о том, что если комсомольцы уважат его просьбу и дадут ему рекомендацию в партию, он никогда в жизни не подведет их.

И так же, как в начале фильма, когда ребята принимали юношу в комсомол, как потом в годы войны, когда разведчик, уходя на поиск, просил считать его коммунистом, так и теперь взволнованно было собрание, сосредоточенны и чуть торжественны лица ребят, решавших судьбу товарища.

Потом аппарат перенес нас в другой совхоз.

Уже убрали целинники первый урожай. Куда ни кинь глазом—голые осенние поля.

Свирепый кулундинский ветер клонит к земле тощие деревца. Низкое осеннее небо смотрится в лужи, и в них отражаются летящие на юг журавли.

Пылают костры.

Провожают взглядом люди улетающих журавлей.

Два неразлучных друга сидят у костра.

Один из них завтра на рассвете уезжает из совхоза учиться. Он славно здесь поработал, он преодолел все трудности жизни на малообжитой земле...

Грустно уезжать...

А директор сидел неподалеку, у другого костра, и целинники слушали его увлекательный рассказ о том, каким станет их совхоз.

Он говорил, что недалеко то время, когда совхоз разобьет огромный фруктовый сад...

А на том месте, где сейчас горят костры, будет построен стадион с прекрасным футбольным полем, с беговыми дорожками. Будут на нем и гигантские шаги, и качели, и кольца, и турники...

А вот тут, где теперь стоит полевой вагончик, целинники воздвигнут двухэтажный клуб.

Прислушивался паренек, который прощался с совхозом. И, хотя он сроднился с ним, думал о том, какой будет здесь жизнь, все же не мог он поверить директору. Неужто так скоро все свершится?

И мы уже видим парня уезжающим из совхоза.

— ПРОШЛО ВРЕМЯ,—скажет диктор,—СОВХОЗ РОС, ШИРИЛСЯ, МУЖАЛ... НАЗВАНИЕ СОВХОЗА ВСЕ ЧАЩЕ СТАЛО МЕЛЬКАТЬ В ГАЗЕТАХ И ЖУРНАЛАХ... А ТУТ И ВРЕМЯ ПОДОШЛО ВОЗВРАЩАТЬСЯ В РОДНОЙ СОВХОЗ.

...И вот идут вдвоем по совхозному парку директор и паренек.

Смотрит парень, а деревья выше его, даже приятно примериться ростом...

Проходят по одной из аллей парка самые юные целинники—малыши из шумливого совхозного детского сада. Одна из девочек обернулась, и мы услышали, как она, еще нетвердо выговаривая слова, запела: «Приезжайте к нам в совхоз, если вам понравится...».

— А ты не верил...—смеется директор.

— А ты не верил...—повторяет он в огромном совхозном фруктовом саду. Каких только деревьев тут нет! Вишни, сливы, яблони, груши...

А вот и клуб, о котором когда-то рассказывал директор. В светлом двухэтажном здании идут отделочные работы. Девушки-маляры узнали парня, приветствуют его сверху, улыбаются.

Неподалеку от клуба выстроились в ряд самоходные комбайны. Новые хозяева окружили их, устанавливают на машины детали.

Видит паренек среди комбайнеров и знакомую фигуру.

Да это же старый дружок!

Неужели ему уже доверили комбайн?

Бросился к другу, поздоровались они, обнялись. И вместе со всеми стали готовить комбайны к выходу в поле.

А вскоре на новом стадионе, где когда-то догорал костер, гонял парень футбольный мяч, и десятки болельщиков бурно аплодировали ему, левому крайнему...

А вот и совхозные конники,

легкоатлеты,

тяжелоатлеты...

Большой спортивный праздник сегодня на стадионе...

Завтра начинается уборка урожая, битва за хлеб.

И вот уже парень подходит к комбайну, оборачивается и говорит...

Он говорит, что в совхозе, на целине, нашел свое место в жизни, что люди дали ему чудесную машину, что на совхозных полях есть где развернуться молодым...

Он приглашает в совхоз крепких, сильных, работящих хлопцев. Всем найдется дело!

Трогается комбайн.

Проносится на мотоцикле совхозный почтальон, машет кепкой:

— Жди хороших писем...

— ТРИДЦАТЬ ШЕСТЬ МИЛЛИОНОВ ГЕКТАРОВ ЗЕМЛИ ПЕРЕПАХАЛИ ЦЕЛИННИКИ, СТОЛЬКО ЗЕМЛИ, СКОЛЬКО ЕСТЬ У ГРЕЦИИ, ДАНИИ, БЕЛЬГИИ И ПОРТУГАЛИИ, ВМЕСТЕ ВЗЯТЫХ.

Едет в кузове грузовика девушка с почтовой сумкой.

Она поворачивается лицом к зрителю, поднимает над головой пачку писем, говорит:

— ПИШИТЕ НАМ В СИБИРЬ! МЫ ПРИЕХАЛИ С УКРАИНЫ, ПРИЕЗЖАЙТЕ И ВЫ К НАМ ЖИТЬ...

С велосипеда глядит в зал веселое лицо почтальона, объезжающего благоустроенные, все в зелени улицы.

— ПИШИТЕ НАМ В ДОНБАСС...

Едет почтальон на собаках по заснеженной земле Кольского полуострова:

— ПИШИТЕ НАМ, РЕБЯТА... МЫ ДОСТАЕМ ИЗ-ПОД ЗЕМЛИ ОЛОВО, НИКЕЛЬ...

Несется поезд на восток, тот самый, который вышел в свое путешествие на первой странице сценария...

И тот же задумчивый парень у окна глядит со второй полки...

Поезд идет все быстрее и быстрее...

Вертятся колеса в ритм песни.

А звонкие голоса еще продолжают звать:

— ПИШИТЕ НАМ...
— ПИШИТЕ НАМ ПО НОВЫМ АДРЕСАМ...
— ПИШИТЕ... ПРИЕЗЖАЙТЕ К НАМ...





Е. Митько



КОРАБЛЬ МОЕЙ ЮНОСТИ

Дизель-электроход готовился к очередному рейсу вдоль Кавказского побережья. По причалу сновали автопогрузчики. Судовой кран поднял бирюзовую «Волгу»; слегка покачиваясь, она поплыла над пестрой, нарядной, по-июльски загорелой толпой.

Старший помощник капитана Иван Трофимович Кудинов неторопливо вышел из салона. Одет он был во все лучшее, парадное. Фуражку держал в руке. Волосы у него были гладко зачесаны назад. Седые. Кудинову перевалило за пятьдесят.

— Смотрите, Кондратьич, как старпом принарядился. И орден приколол. Неужто снова к «Графову» отправился?—сказал босоногий матросик, окатывая из пожарного шланга палубу.

— А я уже заприметил: как придем сюда — так он к «Графову» быстренько. Что значит старая мужчинская дружба!..—вздохнул боцман.

Невдалеке от раскрытой балконной двери стоял на телевизоре старинный граммофон. Граммофон... В наши дни патефон—и то редко в каком доме встретишь, люди все

больше радиолы предпочитают или в крайнем случае электропроигрыватели. А тут граммофон. Непонятно, почему его до сих пор держат в комнате. Он такой древний, потрепанный изрядно, с погнутым разноцветным раструбом, с которого местами облупилась краска,—все это особенно бросалось в глаза еще оттого, что граммофон стоял на телевизоре одной из последних моделей в окружении современной мебели.

Граммофон заводил черноволосый военный моряк лет тридцати пяти, капитан-лейтенант.

— Гриша!—донеслось с улицы через раскрытую балконную дверь.

Капитан-лейтенант вышел на балкон.

Улицу переходил старпом Иван Трофимович Кудинов. Это он кричал капитан-лейтенанту.

— Ты не знаешь, где сейчас «Графов»?—спросил Кудинов.

— Я звонил в диспетчерскую. Сказали, что «Графов» на подходе к Нефтегавани. Подожди, папа, вместе пойдем к нему!

«Графов»—это корабль.

На закопченном борту парохода отчетливо прочитывалось:

«Комсомолец Графов»

Крупные буквы были заботливо обновлены свежими белилами.

Это был старый, допотопной конструкции корабль с двумя высокими толстыми трубами, из которых валил чумазый дым, грязнивший голубизну неба и облака. Такие пароходы теперь редкость, их можно лишь на корабельных кладбищах встретить. Но этот был жив, этот все еще трудился—по-стариковски, но трудился. Интересно, сколько пароходу лет? Двадцать? Тридцать? Пожалуй, больше. Многочисленные вмятины и шрамы на его обшивке говорили о том, что пароход побывал во многих дальних плаваниях и бесчисленных капитальных ремонтах, а теперь плавает в каботажке...

Голос Кудинова обращается к старому пароходу, как к живому человеку:

— Здравствуй, «Графов»! Здравствуй, дружок! Как жизнь, старина? Говорят, ты последнюю навигацию плаваешь? И я скоро на пенсию ухожу... Выносливыми мы с тобой оказались... Но ты же знаешь, Граф, всегда наступает время, когда старость вынуждена уступить свое место молодости.

А вот и он сам — старпом Кудинов. Пришел встречать пароход вместе с сыном Григорием, капитан-лейтенантом.

Оба смотрят в сторону моря.

«Комсомолец Графов» в Нефтегавани. Вокруг него теснятся красавцы-танкеры. Теперь в дальние плавания ходят они — стройные, сильные, белолицые, словом, современные. И, швартуясь, скромный каботажный пароход «Комсомолец Графов» медленно пробирался к причалу.

— Вспомнить легко — рассказать трудно... Особенно трудно все по порядку рассказать. Этот старый скромный пароход дорог мне не только потому, что

носит имя моего друга. В «Комсомольце Графове» — частица моей жизни, моя юность — далекая и близкая комсомольская юность. Далекая и близкая... Чем старше человек, тем чаще он о ней вспоминает... А в последнее время она стала сниться мне по ночам...

Наша юность была сверстницей молодой Республики Советов. Двадцать второй год — тяжелое, полуголодное время. Разруха напоминала нам о себе на каждом шагу. Я вижу захламленные причалы, ржавые коробки кораблей, растерзанные двумя войнами. Флот восстанавливался медленно, работы было много. А взяться за нее было некому. Обескровленный флот поредел, устал... Десятки тысяч матросов отдал он фронтам гражданской войны в восемнадцатом году. Одни погибли, защищая революцию, другим нашлось немало ответственных дел на фабриках и заводах. Флот ждал свежее пополнение — здоровое, с сильными руками. И республика позвала на помощь нас, тогда еще совсем молодых парней... Веселыми поездами ехали мы в Москву на Пятый Всероссийский съезд комсомола. И вот однажды на железнодорожной станции большого черноморского города я впервые увидел Грица Графова.

Кудинов вспоминал — и видел полуразрушенный порт, развороченную снарядом мостовую... На причале валялось снятое с судов оборудование — брашпили, якорные цепи, мачты. У причала стояли военные корабли и коммерческие пароходы. У многих судов давно потушены топки. Ржавые, помятые, мертвые суда. Казалось, они словно нарочно собрались здесь, чтобы люди, глядя на них, называли это место корабельным кладбищем.

Трудятся мускулистые локти шатунов — катятся паровозные колеса. Невдалеке от порта тащится по-над берегом моря поезд — длинный состав теплушек вперемежку с ободранными пассажирскими вагонами. Двери теплушек отодвинуты, в дверях молодые парни сидят, свесив ноги. Уже показалась станционная водокачка, видны черепичные крыши портового города...

К приходу поезда на перроне собирался толкучий, по-южному горластый базарчик, он копошился, гудел, словно пчелиный улей.

А поезд — уже на станции. Приближается к перрону. Всколыхнулся базарчик, прижался к зданию вокзала, освобождая рельсы.

Поезд будет стоять на станции недолго. Парни торопливо выскакивали из вагонов. Покупали. Выменивали. Приценялись.

— Гриць! Граф! Встренешь макуху—купи на нашу долю!—кричали из теплушки худенькому чернявому пареньку, похожему на молдаванина. Паренек этот имел лихой вид. Остроконечная буденовка, широченные галифе с лампасами, сапоги с огромными звякающими шпорами—одним словом, кавалерист, «донец-удалец»!..

Графов улыбался своим товарищам — что за вопрос? Он непременно раздобудет макуху!

— Так я впервые услышал эту фамилию. С Графовым мы тогда еще не были знакомы.

Ваня Кудинов, большеголовый круглолицый хлопец в крестьянской свитке и добротных яловых сапогах, смотрел на Графова внимательно. Потом спросил у своего соседа Лаврентия Бисквитова:

— Слухай, Бисквит, почему его Графом называют? Он что — буржуйского происхождения?

— Эх ты, деревня!—усмехнулся Бисквитов.—Қабы все были такими «буржуями», как этот, давно бы уже была мировая революция! Графов в Первой Конной служил! Отчаянный он, говорят, ох, какой отчаянный!.. Кавалерист-рубака!..

Толкалась по базарчику дивчина девятнадцати лет. Красивая дивчина! Только красота эта как-то не замечалась сейчас. Сейчас она безжалостно уродовалась одеждой: стеганой ватной фуфайкой, старушечьим платком, опорками, которые сваливались с ее ног... Из-за фуфайки выглядывали бело-голубые полоски морской тельняшки. Дивчина — рыбачка. На плече у нее — пучок сельдяных сеток, в руках — связка рыбацкого шмата.

Заприметила дивчина в толпе граммофон, кинулась к нему, расталкивая встречных, и так цепко схватилась за пестро раскрашенный граммофонный раструб, что владелец граммофона — одноногий на костыле мальчишка лет двенадцати в старенькой гимназической фуражке — испуганно отвел ее руку:

— Сначала купите, потом головку откручивайте!

И назвал граммофону цену:

— Продаю за пятнадцать лимонов...

— Пятнадцать миллионов?! Ого! — вырвалось у дивчины; подумав, она предложила:—Может, сменяешь граммофон на мои сетки? Они у меня сельдяные, смоленые!.. Пойдешь в море — наловишь ими рыбы!..

При упоминании о море у мальчишки-инвалида погрустнели глаза, а его сестренка — девочка лет четырнадцати в гимназическом платье — сказала, нахмурившись:

— Вы не говорите нам о море, все наши с братом несчастья от него... Столько от него горя...—девочка хотела что-то рассказать, но брат перебил ее грубо:

— Ша, киндер!

— Я не ребенок, я подросток и скоро буду барышней!—ответила она, обиженно поджав губы. Она давно уже выросла из своего старенького гимназического платья, подол был удлинен подшитой снизу широкой полосой из материи другого цвета в крупную горошину.

Дивчина-рыбачка собралась уходить. Но звякнули шпоры—Гриць Графов подлетел к ней, растолкав толкучку.

— Продай!—он тяжело перевел дух.

— Купи! Сетки сельдяные, смоленые!..

— Я о твоей тельняшке говорю! Которая на тебе. Ее продай!

Дивчина скользнула взглядом по его фигуре: буденовка, галифе, шпоры на сапогах... И удивленно вскинула брови — зачем такому тельняшка?

— Кто тебя знает, — сказала в раздумье.—Вроде и не рыбалка ты... И не моряк...

— Не моряк — так буду моряком! — сказал Гриць Графов.

Хитроватый мужичок с большой бородой и в пенсне продавал кружок макухи и вышитую косоворотку. Услышал, что сказал дивчине Гриць Графов, и вмешался в разговор.

— Простите, уважаемый мил-человек, а на чем вы будете плавать, когда станете моряком?—спросил он.

— Как на чем? На стальных кораблях!—ответил Гриць Графов.

— Поржавели «стальные корабли», мил-человек! После двух разорительных войн они в растерзанном состоянии находятся!..

— Не говорите нам о море!.. Все наши с братом несчастья от него! —сказала девочка в гимназическом платье.

— Мы восстановим стальные корабли!—сказал Гриць Графов.

— Между прочим, мил-человек, «стальные корабли» здесь, под боком, в нашем порту!—бородатый кивнул в сторону моря.—А вы, как мне известно, проездом в Москву находитесь! Спрашивается, зачем? В Москве моря нету, море у нас!..

— В Москве Пятый комсомольский съезд состоится,—сказал Гриць Графов.

— За мандатом, значит, едете?—спросил бородатый.—Теперь понятно!

Дежурный ударил в станционный колокол. Комсомольцы бежали к вагонам, звали товарища:

— Граф! Графов! Торопись!

А Гриць втолковывал базарчику:

— Мы создадим такой флот, который явится гильотиной для тех, кто посягнет на границы нашей республики!..—и тихо сказал дивчине-рыбачке:—Твоя тельняшка мне для этого требуется. Продай мне ее!

— Ты меня не агитируй!—сказала дивчина.—И так уже всю толкучку собрал! Нужна тебе моя тельняшка? А ты не шутишь?

— Нет, не шучу! Мне твоя тельняшка очень нужна!—сказал Гриць.

И снова ударили в станционный колокол. Звук колокола словно подстегнул дивчину. Она сбросила фуфайку. И на глазах всей изумленной мужской половины базарчика стянула через голову полосатую тельняшку и осталась при всем базарном народе в одной майке. Жадно глядели на ее голые плечи мужики. Только Гриць Графов, удалой кавалерист-рубака, не смотрел на ее плечи: смутился. А с первого взгляда могло показаться—этот не из тех, кого можно было смутить! И куда только пропала его удаль!

Дивчина-рыбачка бросила Грицю тельняшку и, застегивая фуфайку на все пуговицы, спросила у бородатого мужичка, который смотрел на нее пристальней других, придерживая пенсне:

— Ты чего, борода, на меня выперился, как паровоз на Анну Каренину?

И стала уходить.

Гриць Графов—за ней:

— Возьми деньги! Вот! Все лимоны, что мне на дорогу выдали!

— Самому пригодятся!

Гриць шарил по карманам. Чем же отблагодарить дивчину?

— Ей граммофон понравился!—догнал Гриця мальчишка-инвалид.—Давай его на твой левый сапог сменяем, а правый можешь себе оставить: мне он теперь ни к чему!..

— Мы тебе еще пластинку впридачу дадим!—сказала девчонка в гимназическом платье.—С «Ирдуфтом» и «Там на Таити...».

Поезд тронулся.

С теплушек закричали в несколько голосов:

— Граф! Скорее! Графов!

А Гриць уже сбросил свой левый сапог. Уже сменял его на граммофон. И теперь протягивает граммофон дивчине:

— Пусть памятью обо мне останется...

Дивчина взяла граммофон. Не сразу нашлась, что сказать. Да и поздно было говорить — Гриць уже бежал вслед за поездом.

Товарищи-комсомольцы втягивали его в последнюю теплушку, а он кричал, спрашивая у дивчины, как называется эта станция.

— Это не станция!.. Это город!.. Большой!—не расслышала его вопроса дивчина.

— Как называется город?—орал Гриць.

— Как меня зовут?.. Феня я!.. Феней меня зовут!.. — отвечала ему дивчина.

Длинный хвост ободранных пассажирских вагонов и теплушек убегал за станционную водокачку.

Пятый Всероссийский съезд комсомола состоялся в Москве 16 октября 1922 года. В этот пасмурный осенний день было ветрено, и кумачовое полотнище на колоннах Большого театра раскачивалось, трепетало. На полотнище белели слова: «Пятый съезд РКСМ».

— Ты помнишь, Гриць, как началась наша дружба? Тридцать шесть лет прошло, а это утро — перед моими глазами, будто сегодня все это было! Утром 16 октября 1922 года нам, делегатам, выдавали завтраки...

Очередь за завтраками выстроилась в вестибюле Большого театра. Одни молодые ребята в ней.

Вдоль очереди идет Гриць Графов. Он с аппетитом уплетает черный хлеб, намазанный повидлом. Правая нога у Гриця — в сапоге со шпорой, левая — в глубокой галоше, которая разорвана на заднике и поэтому все время сваливается. Но вид у Гриця деловой, озабоченный. Гриць почему-то приглядывается к ногам стоящих в очереди комсомольцев. Гриць ищет что-то... А очередь большая, длинная, и лишь немногие в ней в сапогах, большинство же — в полуразвалившихся ботинках, перевязанных веревками и проволокой, в лаптях, в сыромятных постолах.

— Какой у тебя размер?—спрашивает Гриць у рослого широкоплечего парня, кивая на его сапоги.

— Чего-о?..—удивленно тянет тот.

— Я спрашиваю, какого размера сапоги носишь?

— Тридцать девятый... А что?

— А ничего!.. Просто непропорциональное у тебя телосложение!.. Сам здоровенный, аж до неба вымахал, а нога — тридцать девятый, мелкота!—и Гриць идет дальше. Снова приглядывается к ногам комсомольцев.

Гриць безошибочно определил, что Ваня Кудинов—украинец, из деревни. Гриць заговорил с Ваней по-украински:

— Здоров, чоловик! Якый розмир чобит маешь?

— Сорок пятый...

— Сорок пятый?—обрадовался Гриць.—О цэ добре!.. Наконец-то знайшов!.. Одолжи мне свои чоботы на полчасика.

— Не дам!—сказал Ваня упрямо.—Это батькины чоботы, он наказал сберегать их, как зеницу ока!.. А ты убежишь в них!..

— Эх, ты, деревня!.. Никуда я в них не убегу!.. Я только скажу с трибуны речь и отдам тебе твои сапоги обратно!.. Не идти же мне на трибуну в этой галоше?.. Один конфуз получится!..

— А ты забожись, что не станешь убегать!—попросил Ваня.

— Зачем же я буду божиться? Я в бога не верую!

— Ну тогда скажи так: чтоб мэни батька-матери николы в житти нэ бачить, что не убегу!..

— Я их и так больше не увижу!..—усмехнулся Гриць с горечью.—Нет у меня отца-матери, махновцы поубивали... Я тебе другую клятву дам: честное комсомольское, что не убегу!..

Пока Ваня Кудинов стягивал сапоги, его очередь ушла далеко вперед. А тут еще зазвенел звонок—делегатов звали в зал.

— Остался я без хлеба...—сказал Ваня.

Гриць переломил свой кусок. Протянул большую часть Ване.

Ваня тоже ел с аппетитом, и его лицо расплывалось в улыбку.

— Очень вкусным показался мне тогда этот черный хлеб, намазанный яблочным повидлом,—это пирожное образца 1922 года...

Второй звонок — Гриць и Ваня бегут в зал занимать места.

Президиум Пятого Всероссийского съезда комсомола был одет в морскую форму. Но только президиум... А зал, переполненный от партера до верхних ярусов, пестрел куртками, фуфайками, кожанками, суконными рабочими бушлатами, шинелями. Комсомольцы пришли на свой съезд прямо с заводов и фабрик, приехали из деревень и сел.

В торжественной обстановке красным морякам — представителям флотов — было вручено знамя Союза.

С трибуны неслись слова докладчика:

—...Десятый съезд нашей партии принял резолюцию о возрождении Красной Армии и Флота. Наш флот нуждается в укомплектовании личного состава свежими кадрами. Товарищи! От имени президиума нашего Пятого Всероссийского съезда вношу предложение о принятии нашим рабоче-крестьянским Союзом молодежи шефства над всем Красным военным Флотом республики!

Партер, балконы, верхние ярусы хлопали изо всех сил, отбивая ладони. И когда председательствующий спросил, кто за предложение принять комсомольское шефство над Красным Флотом республики, тысяча рук с красными мандатами взметнулась над головами—лес рук!

Гриць Графов и Ваня Кудинов сидели рядом. Гриць поднялся со своего места, стал пробираться в проходе.

На трибуне он держался уверенно, говорить перед массами он любил и, как ему казалось, умел:

— Задача Союза молодежи — заткнуть глотки тем, кто не верит в идею возрождения могучего Красного Флота. Я спрашиваю, кто поручится, что капиталисты в международном масштабе не сделают новых попыток пойти фронтом на нашу республику? Нельзя забывать тот факт, что две трети наших границ приходится на моря!

А иметь море и не позаботиться о флоте, значит раскрыть двери своего дома для ворюг, грабителей и шпионов! Республике нужен флот, и наши мозолистые руки поднимут молот, который выкует мощь стальных кораблей!..

Зал слушал Гриця с вниманием. Ваня Кудинов смотрел на Гриця восторженными, хотя и наивными немного глазами. Увлекся, покусывает, сам того не замечая, уголок своего красного с серебряным тиснением мандата.

Гриць возвратился на свое место и вытер вспотевший лоб.

— Ой, как здорово ты рассказывал!..—прошептал ему Ваня.—Складно как!.. Я так не умею!..

Гриць ему не ответил. Начал стаскивать сапоги.

— Знаешь что?—прошептал ему Ваня.—Ты не скидывай мои чоботы... Ходи в них до конца этого месяца...

Гриць молчал. Продолжал стаскивать сапоги...

— Знаешь что?—шептал Ваня.—Мне чоботы жмут...Бери их себе...

— Ничего они тебе не жмут!.. Давай мою галошу!..

Пятый съезд РКСМ продолжал работу.

Когда Ваня Кудинов впервые в своей жизни увидел море, он осторожно—как к хищному зверю!—подобрался туда, где песок всегда влажен, и зачерпнул полную пригоршню воды. Попробовал — что-то соленое обожгло рот — и выплюнул. Лицо перекошено гримасой. Сказал:

— Красивое море — и до чего ж невкусное?!.. Соленое-пересоленое, как борщ у поганой хозяйки!..

Набежавшая волна с гулким всплеском подкатила к его ногам, разбилась — и осыпала Ваню крупными брызгами и водяной пылью. Надо было видеть, как он испугался! Наверное, ему показалось, что море за ним вдогонку сейчас кинется... Отскочил. И споткнулся о камень. Растянулся на песке...

Невдалеке проходили двое.

— Полюбуйтесь, Клавдий Спиридонович, на этот экземпляр новоиспеченного русского моряка!—сказал, указывая на Ваню Кудинова, бывший офицер царского флота, теперь «старый спец» Владимир Анатольевич Казарцев.

Клавдий Спиридонович — тоже «старый спец», пожилой обрусевший грек по фамилии Каракуркчи, что в переводе на русский означает «черный вьющийся волос», шел рядом с Казарцевым, покуривая трубку, вежливо слушал... А капитан Казарцев был возмущен, он не скрывал своего плохого настроения, говорил раздраженно:

— Моряком нужно родиться—я в этом убежден!.. Ну вы только взгляните на этого лапотника!.. — капитан Казарцев снова кивнул в сторону Вани Кудинова.—Он боится моря! Вы представляете такое?! И плавать, конечно, не умеет!.. Говорят, что к вам на тральщик «Зверь» прислали для прохождения морской службы кавалериста—это правда?

— Да. Самого настоящего кавалериста прислали! Только он в одном сапоге щеголяет, хотя и со шпорой!..—улыбнулся капитан Каракуркчи.

— Черт знает что!.. И где их только собрали на нашу с вами голову?! Всех этих мастеровых, печников, слесарей!.. Босяков каких-то!.. Босаторию!.. Одним словом, сброд!

— Не сброд, а «шефский подарочек»—так, кажется, их у нас называют?..—поправил сослуживца капитан Каракуркчи. И усмехнулся: —«Шефский подарочек»!.. В моей жизни это первый и пока что единственный подарок, которому я не рад!..

Капитан Каракуркчи остановился возле чугунной тумбы и постучал по ней трубкой, выбивая пепел.

Гриць Графов размахнулся и ударил молотком по корабельному борту. Ударил во второй раз, ударил в третий... Корпус тральщика стонал, гудел... Человек двадцать сбивали с его бортов многолетнюю ржавчину. Ржавчина эта откалывалась слоистыми пластинами, густо осыпая работавших едкой коричневой пылью.

Лаврентий Бисквитов — стройный красивый парень,—прерывая работу, засунул за пояс молоток.

— Ух, какая проклятущая ржавчина!.. И в волосы поналезала, и в уши, и в рот— аж на зубах скрипит!..—сказал он и сплюнул в море. Потом провел ладонью по лицу, взглянул на ладонь:—Ну, конечно, опять кровь с носа потекла!..

И запрокинул вверх голову.

— Слабоват ты, браток!—посочувствовал ему рослый широкоплечий парень по фамилии Кугут.—А вот мы с молоточком дружки! Он поцеловал боек своего молотка.— Я до комшефства молотобойцем работал! Сила — мое единственное богатство, кого хочу—того и побью!..

— Полундра!—зашептали по соседству.

К ним шел капитан Каракуркчи.

— Почему не работаете? Почему сачкуете? Кто приказал «перекур»? Живо за работу! Марш!—набросился он на Лаврентия Бисквитова.

— У меня кровь с носу потекла!..—оправдывался тот.

— Да вы что — «кисейная барышня»?.. «Кровь с носа!..» Извольте перевязать локоть платком — и кровь ваша остановится! И живо за работу!.. Я вам покажу, как сачковать!..

Каракуркчи пошел на корму. А ребята взялись за молотки.

— Буржуй недорезанный!.. Царским офицером был!.. Привык горло на нашего брата-матроса драть!.. Да только теперь другое времечко настало!..—сказал Кугут.

Каракуркчи не обернулся. Наверное, не услышал.

Гриць Графов стащил с ноги сапог и вытряхнул из него ржавчину; на сапоге позванивала шпора, Гриць говорил:

— Я не одному такому золотопогоннику голову продырявил, когда воевал в Первой Конной!.. Попался бы он мне тогда, я б его уважил!.. Шашка у меня вострая была, сам комвзвода ею брился!.. Вот так бы я нашего буржуя саданул!.. Э-эх!!—Гриць размахнулся, саданул молотком по корабельной обшивке—саданул по тому месту, где прочитывалось название тральщика: «Зверь».

Посыпалась ржавчина.

Сколько ее придется еще сбивать — эту ржавчину? Потом — окраска, ремонт судовых механизмов, машины, чистка котла, отделка жилых помещений — конца краю судовым работам не видно!

Дробно постукивали молотки. Корпус тральщика гудел. В небе носились серокрылые мартыны.

Лаврентий Бисквитов сказал:

— Ох, как надоела мне эта ржавчина!.. Я думал, нас во флот позвали, чтобы мы на кораблях плавали...

— А ты плавай, во-она сколько моря вокруг!—посоветовал ему Гриць Графов.

— На чем плавать-то?—спросил Бисквитов.

Ему ответил Степка Кугут:

— Понял теперь, зачем нам приходится эту ржавчину...

Взрыв! Сильный взрыв сотрясает воздух. На горизонте поднимается высоко в небо столб воды. И—тишина. Только чайки кричат, они носятся над волнами, выискивая рыбешку.

Побросав работу, комсомольцы перебежали на правый борт тральщика.

— Что за взрыв? Где это бабахнуло?—стали спрашивать.

— Пароход на мину наскочил! Кажется, тот, который шел в порт с грузом зерна!—прокричали им с миноносца, стоявшего невдалеке.

Капитан Каракуркчи поднимался по трапу. Он видел, что ребята прекратили работу, но он редко повышал голос. Он только задавал вопросы и приказывал, строго чеканя слова, у него при этом были нахмурены брови, симпатий его лицо не вызывало.

— Почему прекратили сбивать ржавчину? Опять, значит, сачкуете?

— Так ведь пароход с зерном...—начал было Степка Кугут, но Каракуркчи перебил его:

— Пароходы у нас чуть ли не каждую неделю на минах взрываются, еще успеете насмотреться!.. Живо за работу!.. Марш!..

И снова застучали молотки. Степка Кугут сказал:

— Видать, много зерна на том пароходе было!.. На мильон обедов, видать, могло хватить!..

—... А тут еще эти мины, будь они трижды прокляты! Да, да! Мы еще не настолько богаты, чтобы кормить черноморских рыб пшенной кашей!.. Шутка ли сказать, второй пароход в этом месяце взрывается!.. Да еще с зерном... когда голодовка!.. Черт его знает, до каких пор будет продолжаться вся эта кутерьма!.. Точка! Выкладывайте, какие у кого имеются соображения!..—говорил комиссар порта Диденко капитанам тральщиков.

Комиссару было не больше тридцати, но голова его серебрилась сединой, как у восьмидесятилетнего старика. Неспокойный, нервный, злой, с лицом, рассеченным шрамом, он не мог усидеть на одном месте... На спинке стула, с которого он встал, висели ремни портупеи, маузер, полевая сумка, морской бинокль без чехла. У комиссара Диденко была привычка во время разговора записывать что-то в толстую тетрадь; он умудрялся это делать даже тогда, когда ходил по комнате. Тетрадь эта повсюду была с ним—в кармане потертых кожаных штанов или кожаной куртки.

Капитаны сидели вокруг стола.

— Соображения просты: нужно тралить мины, а действующих тральщиков—раз-два и обчелся!—говорили они.

— А сколько тральщиков не в состоянии выйти в море? Большинство!..

— Весь вопрос в том, что ремонтируемся медленно.

— Точка! Теперь послушаем соображения судостроительного завода!—сказал комиссар.

«Судостроительный завод»—пожилой морской инженер проговорил, заикаясь от контузии:

— Н-наш с-судостроительный з-зав-вод п-преврат-тился в з-заж-жиг-галкостроительный...

— В общем, работаем, как говорим, а говорим контуженно!—буркнул себе под нос комиссар.

И ткнул пальцем в сторону капитана Каракуркчи:

— Вот ты, Каракуркчи! Раньше ты жаловался на нехватку матросов. Матросов мы тебе подкинули — да еще каких! Комсомольцы! Ты теперь когда намерен отремонтировать «Зверя»? Хлопцы у тебя мировые!..

— Именно хлопцы!—ухватился за его слова капитан Каракуркчи.—А матросов среди них почти нет!.. Воды боятся, моря! Ничего не умеют, ничего!..

Плавать Ваня Кудинов не умел, в экипаже об этом не знали. Ваня решил научиться плавать, но не хотел, чтобы его кто-нибудь увидел.

Никого! Ваня один на берегу. Да и кто здесь может быть? До города отсюда далеко. День стоял осенний, хотя солнце светило вовсю. Море было тихое и зеркальное, у берега полным-полно пожелтевших кленовых листьев. Теперь в море редко кто купался. По ночам случались заморозки, и за день вода не успевала нагреться.

Нет, не из-за чего Ване Кудинову беспокоиться. Он один на берегу.

Правда, в море чернеет лодка. Но она далеко. С нее вряд ли что заметят.

Ваня уже разделся. Стоял у самой воды в длинных, пониже колен трусах, сшитых еще в деревне из цветастого ситца. На трусах виднелись заплатки. Ваня достал из кармана кусок сала, откусил несколько раз, а остатком растер себе грудь, под мышками. И смело полез в воду.

Учился он плавать с тупой, несокрушимой настойчивостью, свойственной деревенским парубкам. Бил по воде руками и ногами, греб неравномерно, с бешеной скоростью. Он встал обеими ногами на дно, отдышался и сказал упрямо:

— Все одно научусь плавать! Жаль, что в нашей деревне речки не было!..

И снова поплыл, окруженный брызгами.

...Комиссар Диденко ходил по комнате, записывал что-то в свою тетрадку, а капитан Каракуркчи продолжал говорить:

— Допустим, что «мировым хлопцам» все-таки удастся стать моряками... Допустим такое!

— Ты, Каракуркчи, брось свои офицерские замашки!.. Что это за «допустим»?.. Хлопцы станут моряками без всяких «допустим»! Точка!—сказал комиссар Диденко.

— Допустим, что станут!..—повторил капитан Каракуркчи упрямо.—Теперь о ремонте судовых механизмов и в первую очередь паровых котлов и машины. Судостроительный завод нам почти не помогает, работает на «шаляй-валяй»!.. На первый случай нам от завода нужно не так уж много: выковать дверцы к поддувалам котлов, крючки, развальцевать трубки в цилиндрах, клапана изготовить, втулки кой-какие...

— Когда возьмешь в док «Зверя»?—спросил Диденко у инженера, которого все называли «судостроительным заводом».

— Т-только в м-мае!.. П-перегруз-зка б-большая... «П-пахаря м-моря» р-ремонтируем, «Республиканца»...

— И зажигалки вовсю гоним!—закончил за инженера комиссар Диденко и заглянул в тетрадку.—В мае, значит? А сейчас конец октября. Значит, целых полгода дожидаться?.. Да? А мины не ждут—и точка! Тральщик «Зверь» должен выйти на лов опасной «рыбки» не позже, чем через полтора месяца! Точка!

— Эт-того н-не буд-дет!.. Т-только ч-через полгода, т-только в м-мае мы сможем п-поставить «З-зверя» в д-док... Я т-тоже... Я н-не меньше в-вас об-беспокоен тем, что м-мины уб-бивают л-людей, уб-бивают к-корабли... Ч-что м-море оп-пасно... Н-но существует п-пр-редел возможного!..

«Судостроительный завод» хотя и заикался, но в голосе его слышалась твердая убежденность в своей правоте.

А вдали от города, на пустынном, безлюдном пляже, поросшем бурьяном, продолжал учиться плавать военмор комсомолец Ваня Кудинов. Он скоро устал. Запыхался. Попробовал достать ногами до дна. Но скрылся с головой — так глубоко здесь было! Ваня вынырнул на поверхность, отчаянно заработал руками и ногами. Если бы не усталость... Руки были тяжелы, отказывались повиноваться. И ноги тоже. Руки и ноги тянули Ваню вниз, на дно. И он понял, что начинает тонуть. Он закричал изо всех сил:

— Караул! Ратуйте!.. Спасите, люди добрые!..

В море чернела лодка. Смоленая, рыбацкая, она была наклонена на правый борт и продвигалась как-то неуклюже и боком вдоль прерывистой линии поплавков, в конце которой торчал из воды выгоревший на солнце тряпичный флажок. В лодке рыбачила дивчина лет двадцати, она рыбачила в одиночку. Так это же Феня! Она выбирала из моря сети; широкой рябой лентой они беспорядочно спадали на дно лодки, и в них трепетала рыба.

— Ратуйте, люди добрые! Караул!—долетело до Фени издалека.

Она выпрямилась. Тыльной стороной ладони смахнула спадающие на глаза волосы— и к щеке прилипло несколько серебряных монеток рыбьей чешуи.

Ваня бултыхался. Его голова то показывалась над водой, то снова скрывалась. А Феня налегала на весла — каюк несся, задрав кверху смоленый нос, на нем прочитывалось название лодки «Феня». Феня успела схватить тонущего за чуб и втянула в лодку.

Всю обратную дорогу он сидел на корме и не смел взглянуть на Феню: был смущен. Склонив голову к плечу, вытряхивал из уха воду. Отплевывался. Проклинал свои цветастые латаные-перелатанные трусы. Ему было стыдно. А тут еще дивчина спрашивает с усмешкой:

— Ты случайно не глухонемой?.. Хоть бы слово сказал!..

— Ты—Феня...—назвал он ее по имени. И, осмелев, добавил:—Тут до тебя рыбьи блески причепились. Чешуйки. Треба снять...

— Сними.

Снимая присохшие к щеке серебряные монетки рыбьей чешуи, он близко-близко увидел Фенины глаза. Брови ее были удивленно приподняты.

— Ты откуда знаешь, что меня Феней звать?—спросила.—Мабуть, заприметил мое имя на борту каюка?

— Я его и раньше знал, твое имя.

— Откуда? Ну скажи!..—донимало дивчину любопытство.

— Не скажу! А то ты порассказуешь нашим хлопцам, как я потопал!..

— Не буду я никому про это рассказывать! Ей-богу не буду!..

Феня начала креститься.

— Можешь не креститься! Я уже не верую в бога!—сказал Ваня.—Знаешь что? Не ходи ты в море!.. Вдруг мина скаженная об твою лодку ударится!.. Иль буря какая!.. Погибнешь!

Берег был близко. Ваня перепрыгнул через борт, как козел, и по грудь в воде заспешил из воды. Торопливо натянул штаны, схватил в охапку остальную одежду— и стал убегать.

— А плавать я все одно научусь!—крикнул Фене.

Она удивленно пожала плечами, повернула лодку носом в море и заскрипела уключинами и замахала веслами.

На рейде стояли крейсера, один линкор. У причалов—миноносцы, канонерские лодки, тральщики. Ржавые, ободранные корабли. Такие, как «Зверь». Молодые ребята ремонтировали корабли, они совсем не были похожи на моряков: им еще не успели выдать форму.

— В те годы вряд ли нашелся бы на Черном море такой корабль, который не требовал бы серьезного ремонта. А нужных деталей не было. Не было механизмов, станков, инструмента—ничего тогда не было! Зато в трюмах скопилось много мусора и хлама,—им всегда обрастает корабль, когда о нем перестают заботиться.

Продырявленные кроватные сетки, рваные рогожные мешки из-под сухарей, спрессованные с землей и перепревшими огурцами,—все это ребята нагружали в корзины и поднимали из трюмов на палубу.

Гриць Графов присел на краешек грязных носилок и принялся подбивать отлетевший от его единственного сапога каблук.

— Знаете, братцы, я хочу, чтобы наш корабль был самым красивым на всем Черном море!—говорил Гриць.—Чтобы краской сверкал, чистоплотностью, надраенными поручнями... Я когда сюда ехал, то думал, что море голубое и по нему плывут небесного цвета корабли... А теперь знаю: море—это тяжело, это мозоли на ладонях, мытье гаек в керосине, головокружительный запах свежей краски!..

— Зачем красить?—спросил Лаврентий Бисквитов.—Мы—тральщики!.. Рано или поздно напоремся на мину и полетим ко всем чертям на небо!..

— К чертям лететь—тоже красивым надо быть!—ответил ему Степка.—А мы ходим по порту, как босяки какие-то!.. Ни тебе штанов моряцких нету, ни тебе тельняшек... Ты бы мне подарил кусок—а, Граф?

— Чего кусок?—не понял его Гриць Графов.

— От тельняшки от своей. Я этот кусок к раскрытому вороту подколю—изнутри, под сорочку подколю, неприметно так!.. Пускай люди думают, что тельняшка моряцкая на мне надета!..

Гриць сжал кулаки:

— Видимости, значит, захотел? Я те дам!.. Тельняшка мне дорога, как подарок!..

Но рослый, широкоплечий Степка не рассердился. Он сказал тихо-мирно:

— Отрежь, Граф, от своей тельняшки—слышишь?

Степкина затея понравилась ребятам. Те, что были поблизости, стали говорить:

— Вот бы кусок такой тельняшки заиметь!..

— Правильная у тебя, Граф, тельняшка!..

— Справжняя!

— Может, отрежешь кусок?

Уговорить Гриця было нелегко:

— Поймите, братцы! Эта тельняшка мне самому подарена!.. Одной дивчиной!..

— Какие могут быть дивчины, когда мировая революция на подходе? Наплюй на суеверия и подари!—сказал Степка.

— Давай ножик!—Гриць расстегнул куртку и отрезал от низа тельняшки треугольный лоскут.—Столько хватит?

Носить на груди бело-голубые полоски морской тельняшки хотелось многим... Только и слышалось «мне да мне»... А в стороне от всех стоял Ваня Кудинов, в нерешительности поглядывал на Гриця и ничего у него не просил. Вдруг решился, подошел, сказал:

— Грицько, я второй день хожу и думаю. И не знаю, есть ли у тебя интерес про это послухать или нет у тебя интересу...

— Для тебя, Ванюшка, я рукав отрежу! Как лучшему дружку!—ответил ему Гриць, разрезая на куски тельняшку.

— Я вчера утречком ту дивчину повстречал... которая эту тельняшку подарувала и которой ты граммофон...

— Ой!—застонал вдруг Гриць и скривился от боли.—Как палец распанахал!.. Где? Где Феня проживает?..

— Как сильно порезал! Видать, до самой кости,—пригляделся к его руке Лаврентий Бисквитов.—Смотри, тельняшку в кровь не измажь!..

— Где? Где Феня проживает—говори скорее!..—требовал Гриць.

— Не спросил я у нее...—виновато пробормотал Ваня.

— Высоси с пальца кровь,— советовали Грицю ребята.

— Где? Где она проживает? Ты хоть скажи, на каком месте ты Феню встретил?..

— Можно, я тебе по секрету скажу?—попросил Ваня.

Они отошли в сторону. Гриць все время спрашивал:

— Где? Ну где? Говори же!..

— На самой середке моря...—прошептал Ваня ему на ухо.—Не рассказывай, Гриць, хлопцам, как я потопал!..

— Где же?.. Может, ты какие приметы запомнил? Вспомни, Ванюша!

Ваня почесал ногой об ногу, поковырял пальцем в носу—и вспомнил:

— У нее лодка меченая—будто овечка какая! Написано на той лодке Фенино имя—«Феня»!..

Много верст исходил на следующий день Гриць Графов по побережью. Много вытянутых из воды плоскодонных рыбацких лодок видел он на берегу. И у каждой свое

имя. Сколько лодок—столько имен. Именами жен и любимых девчат привыкли называть свои лодки черноморские рыбаки: «Маруси», «Кати», «Веры», «Насти», «Тоси», «Клавы»... А «Фени» почему-то нет ни одной.

Лодки лежали на песке стайками и в одиночку, часто и редко. Но всегда так, что от одной лодки можно было увидеть другую. Гриць подходил к каждой, и губы его шептали названия:

— «Варя»... «Надежда»...

— «Люба»... «Любовь»... Где же, Фенечка, твое имя?..

Уже не первый час ходил Гриць Графов по побережью. Устал. Галифе с лампасами запылились, сапог оскалился зубастыми рядами гвоздей, мешал идти... В конце концов Гриць вынужден был стащить сапог. Оглядел его на прощание любовным взглядом, протер рукавом голенище—и забросил сапог в море.

Дальше Гриць пошел босиком. Была теплая осень. На пригорке слободские мальчишки-птицеловы натягивали на прямоугольную раму старую рыбацкую сетку, привязывали к ней ветки и кустики.

Что это? У берега вытянута из воды лодка, а у нее на корме написано светлой охрой «Феня». Задворки какой-то улицы выходят к берегу. В одном из двориков играет музыка—как раз в том, напротив которого лежит лодка. Гриць прислушался: играл граммофон. Задумчивая, чуть грустная мелодия. Гриць улыбнулся. Подбежал к воде, умылся прямо из моря—и направился к калитке. Фени во дворе он не увидел.

Пожилая женщина веяла семечки. Она держала над головой цибарку*, семечки сыпались на расстеленное на земле рядно, а мусор относило ветром в сторону. Возле сарая стояло несколько скелетов недостроенных лодок, их шпангоуты белели новым, недавно выструганным материалом. Лодочный мастер, щуплый, лысый человечек, точными ударами приколачивал к шпангоутам гнутые доски обшивки. У него было строгое, сосредоточенное лицо. Колючеглазый. На морщинистом лбу виднелись очки в железной оправе. За ухо был заткнут плоский столярный карандаш. Гриць поздоровался, а человечек даже голову не поднял в ответ—так был увлечен работой.

— Вам кого?—заметила Гриця пожилая женщина.

— Феня здесь проживает?

— Она в хате.

Хата глядела из глубины двора подслеповатыми оконцами, которые казались хмурыми оттого, что на хату низко-низко была надвинута соломенная шапка крыши.

... В Фениной хате висели иконы. Много икон. Больших и маленьких. И две лампадки.

Гриць и Феня разговаривали. Это были не первые их слова.

— Значит, свиделись...— улыбнулась Феня.

— Спасибо Ванюшке!.. Я его непременно выучу плавать.

Гриць прошелся по комнате. Остановился у икон.

— Чье это такое отсталое хозяйство?— спросил, указывая на них.

— Батькино... и материно... Ну и мое!— призналась Феня.

Гриць вспыхнул. Спросил, с трудом сдерживая нахлынувшее бешенство:

— И ты?!.. Ты же молодое поколение!.. А несознательный элемент!..

— Батько по целым воскресеньям в церкви выстаивает...— сказала Феня.

---

* Цибарка—особый вид ведра.

— Моление — это касание лбом грязного пола. Вот что представляет в корне данный процесс выстаивания в церкви!..

— Как ты смеешь так говорить?

— А так, что наше молодое поколение, крылья которого развязала пролетарская революция, должно повести борьбу с суеверием отцов!..

— Ты меня не агитируй! Религия — это порядок!.. Лишимся бога — начнется кавардак!..

— Старая песня!.. Так еще со времен Французской революции говорят!.. «Порядок»!..—хмыкнул Гриць.— У нас на тральщике религией и не пахнет, а порядку столько, сколько во всем городе не сыщешь!..

Спор накалялся. Грозил перейти в ссору. На лицах стали появляться язвительные улыбочки... Но вдруг Гриць выглянул в оконце и спросил у Фени упавшим, испуганным голосом:

— Они, случайно, не тебя пришли сватать?..

Посреди дворика, возле лодочных скелетов стояли два рыбака, подпоясанные широкими кушаками, которые были скручены из старых рыбацких сетей. Высокого роста рыбак держал на вышитом петухами рушнике буханку хлеба; на буханке стояла граненая солонка. Рыбак маленького роста положил к ногам лодочного мастера двух свежих рыбин-краснючек* и поставил литровую бутылку самогону.

— Нет, не меня!..— успокоила Гриця Феня.— Они моего батьку сбираются сватать!..

У Фениного отца был полон рот гвоздиков. На гостей он не обращал внимания. Брал по гвоздику изо рта и точными ударами вколачивал в планку. Возле него стоял рыбак высокого роста с черной повязкой на простреленном глазу. Хвалил-расхваливал работу лодочного мастера:

— Ваши каюки, Митрий Захарович, на Черном море самые что ни есть мореходные! Кого хош обгонят! Легки, как цыплячий потрох!..

Фенин отец молчал. Работал со строгим, сосредоточенным лицом. А рыбаки восторженно ощупывали лодочный скелет:

— Отличительные каюки!.. Какие шпангоуты!.. Какие кили!..

— Шли бы вы, Митрий Захарович, до нас в артель!.. Вы бы нашим рыбалкам лодки майстрювали, они бы вас за это рыбкой завалили и грошей бы подкинули!..

Фенин отец вынул изо рта гвоздики, сказал сурово:

— Со своими руками я и без артели проживу!.. Сбирайте свои гостинцы!..

— Рыбкой нас дочка заваливает! — сказала Фенина мать.

— А то бы шли, Митрий Захарович, до нас в артель,— упрашивали рыбаки.

— Сбирайте свои гостинцы!..— повторил лодочный мастер сурово.— Со своими руками я и без артели проживу!..

Гриць сказал Фене:

— Хоть бы ты повлияла на отца!.. Видать, уж больно он необходим людям, раз так упрашивают!..

— Жили без артели, и теперь без артели проживем!— ответила Феня.

Гриць укоризненно покачал головой. Не нравилось ему все это.

---

* Красная рыба.

В каюту капитана Каракуркчи комиссар Диденко вошел недавно. Вошел прямо с дождя, его кожаные брюки, куртка, ремни портупеи, полевая сумка блестели, как лакированные, вода стекала по ним ручейками. Диденко вытирал носовым платком побывавший под дождем бинокль. Не попала ли вода в маузер?..

Вместе с Диденко пришел на корабль инженер — тот самый инженер, которого все привыкли называть «судостроительным заводом».

— Какой дождяра лупит! — говорил Диденко, принимаясь вытряхивать о колено фуражку.— Ты б, Каракуркчи, отдал приказ — и точка! Ручаюсь, что среди твоих хлопцев найдется хороший кровельщик — и ты встретишь зиму с починенной крышей!

— Сомневаюсь!..— Каракуркчи расставлял на столике, диване, полу всевозможную посуду — капли звонко стучали в донышки эмалированных кружек и мисок.— Кроме того, этим делом, обычно, завод занимается...

— К-клавдий Спирид-донович!.. Я в-вам н-ничего н-нового н-не могу сказ-зать!.. Т-только через полгод-да, т-только в м-мае сможем н-начать р-ремонт в-вашего тральщика!..

— И точка!— сказал Диденко.— Слушай, Каракуркчи, мы тут пришли с твоими хлопцами потолковать, поддержишь нам компанию?..

— Пожалуйста! — холодно ответил Каракуркчи.

Он поставил на стол последнюю миску и взялся за фуражку.

...Лил дождь. Парнишка в латаной чуйке торопливо поднимался по трапу. Ему преградил дорогу часовой — тоже парнишка, тоже в чуйке, с винтовкой:

— Куды?

— Так я ж свой!.. Валька Егоров из учебного отряда траления!.. Ты бы знал, какую я новость несу!..

Часовой пропустил парнишку на тральщик. Лил дождь...

По всему кубрику были расставлены миски, тазики, кружки. С потолка падали капли, звонко ударяли в жестяные донышки.

Комиссар Диденко разговаривал с военморами:

— ...Тральщики необходимы республике вот так, позарез необходимы!—Комиссар Диденко провел указательным пальцем по горлу.—А судостроительный завод работает, как слепой бачит... Сами понимаете, разруха, будь она проклята!.. А в море мины блукают, проклятые!... Да нам Черное море в глаза наплюет, если мы позволим тральщику «Зверю» простоять на приколе целую зиму!..

Дверь кубрика распахнулась. Вбежал парнишка в латаной чуйке. С дождя, промокший до нитки, мокрые волосы залепили лицо. Парнишка не заметил Диденко, закричал с порога:

— Братцы! Нам сегодня форму будут выдавать морскую! Наконец привезли! Сам видел!.. Клеши из сукна—тоненького, как ситец!.. И ботинки на картонных подметках... Все привезли! Все, кроме тельняшек!—Хитровато улыбнулся.—А тельняшки у нас уже имеются!..

Парнишка отстегнул полосатый лоскуток, который закрывал его грудь. Помахал им.

Сначала парнишку слушали спокойно. А потом поднялась буря буйной, безудержной радости. Все закричали. Повскакали со своих мест. Стали прыгать. А кое-кто пустился в пляс.

Комиссар Диденко смотрел на ребят и улыбался. Инженер улыбался. Капитан Каракуркчи не улыбался. Смотрел на комсомольца Вальку Егорова, и в его взгляде была неприязнь.

А кубрик шумел: «Мы будем моряками! Мы скоро наденем морскую форму!»

— Точка!— заорал вдруг Диденко, да так громко, что его голос перекрыл шум кубрика. Стало тихо. Диденко спросил: — Так как же, хлопцы?.. Станем дожидаться мая месяца или будем ремонтироваться своими силами, своими — вот этими!— руками с тем, чтобы через месяц-полтора выйти в море на лов опасной «рыбки»?..

Военморы были под впечатлением вести, принесенной Валькой Егоровым. Настроение у них было отличное. Военморы закричали:

— Ремонтироваться!..

— Своими руками все отремонтируем!..

— Что за вопрос?..

— Все механизмы доведем до нормы!..

— Дадим тральщику толк!..

И тогда заговорил капитан Клавдий Спиридонович Каракуркчи:

— Товарищи военморы! Я прошу вас: не торопитесь с ответом на предложение товарища Диденко! Обязательства нужно брать такие, которые под силу!.. Чтобы потом краснеть не пришлось!.. Обдумайте все сначала, взвесьте свои возможности!.. А они у вас мизерные!.. Многие дефицитные детали достать сейчас невозможно!.. А инструмент? Его на тральщике почти...

Гриць Графов перебил капитана Каракуркчи:

— Нет, так будет!.. Все, что хотите, достанем!.. Хоть с-под земли, хоть со дна моря, а достанем!

— Флот — это не кавалерия! Если там — конь горячий да сабля острая, то здесь — сложные механизмы, паровые котлы, математическая точность! — сказал Грицю капитан Каракуркчи.— И пора вам это уяснить, товарищ кавалерист!..

— Бывший кавалерист!..— поправил капитана Гриць Графов.

— Но и не моряк пока что! — усмехнулся капитан Каракуркчи.— Ну, а если вы такой всемогущий... Если вы так смело беретесь достать все, что бы я хотел,— то будьте так любезны обеспечить наш тральщик клингером...

— А что это такое? — спросил Ваня Кудинов.

— Вот видите! — Каракуркчи развел руками.— Вы даже не знаете таких элементарных вещей, которые в старом флоте были известны каждому первогодку! Как же вы собираетесь горы своротить?!

— А ну, хлопцы, выручайте!.. Если кто из вас знает про деталь клингер — так скажите! — попросил Диденко.

— Мы этого еще не проходили,— растерянно сказал Лаврентий Бисквитов.

— Не знаем — так будем знать! — уверенно сказал Гриць Графов.

— Москва не сразу строилась! — добавил Степка Кугут.

— Я знаю!— вызвался Валька Егоров, парнишка в латаной чуйке.— До комшефства над флотом я на сахарне работал... то есть на сахарном заводе. И клингером у нас называли деталь парового котла — водомерную трубку!

— Верно! — обрадовался Диденко.

То, что военморы хоть что-то знают, капитана Каракуркчи не обрадовало. Поджал губы. Недоволен.

— Клингер я разыскиваю второй месяц и нигде не могу найти,— сказал он.— До революции Россия клингера из-за границы выписывала. Теперь... сами понимаете! А без этой маленькой стеклянной трубки не может работать паровой котел, следовательно, пароход не сможет выйти в море! А если вы достанете клингер... Впрочем, я уверен в обратном.

Но военморам — шефам Красного Флота от Союза молодежи удалось отыскать клингер. Хотя принадлежал он пока что не им, а хозяину сахарно-кондитерского предприятия Прихотько—Пыхненко...

— Клингер... Вот он какой!— шепчет одетый в морскую форму Гриць Графов.

Он осторожно притрагивается к водомерной трубке, установленной на паровом котле Котельная сегодня не работает. В котельной тихо, сумрачно. В неширoком луче дневного света роятся пылинки.

В луч входит человек с двустволкой. Грубый, злой, глаза колючие — но разговаривать старается по возможности вежливо. Впрочем, это ему не всегда удается.

— Здорово, гражданин моряк! Не откажите в любезности объяснить мне, почему все сегодняшнее утро по моему сахарно-кондитерскому предприятию слоняется матросня?! И почему эта матросня, будто моль на коверкот, тянется к нашему котлу и мацает водомерную трубку—клингер?

— Нравится нам у вас очень,— улыбается Гриць Графов.

— А мне такое не нравится. Я здесь хозяин! Я — Пыхненко!— сказал он гордо.— Я и мой компаньон Прихотько решили взять двустволки и всаживать заряд соли в задницу тому, кто явится в котельню позже одиннадцати утра сего числа. Сейчас без трех минут одиннадцать. Ясен намек?

— Ясен,— снова улыбается Гриць и вдруг говорит грозно:— Жаль, что ты, буржуй, двумя годками раньше мне не повстречался! Сабля у меня вострая была!.. В котлету бы разделал!..

Он направляется к выходу. Остановился у дверей и огляделся по сторонам.

Пыхненко снимает с плеча двустволку:

— Сгинь, молокосос, сейчас же! Я Прихотько—Пыхненко! Аудиенция окончена!

На вывеске— «Прихотько—Пыхненко».

Валька Егоров (он тоже в морской форме) входит в ворота сахарно-кондитерского предприятия. У ворот на приколоченной к акации скамейке сидят девчата. Щелкают семечки. Одна из них читает книжку.

— Опять матрос!— шепчутся девчата.— Чего они к нам завертают?

— Эй, матрос!— окликают Вальку девчата.

Он подходит. Ему говорят:

— Не ходи сюда, слышишь? Хоть предприятие у нас сахарное, но ты можешь иметь избыток соленых ощущений!

— Как так?..— Валька удивлен. Валька пожимает плечами. А девчата смеются. А он поднимает вверх голову и снова прочитывает вывеску: «Прихотько—Пыхненко»...

Прихотько — тридцатилетний толстяк в полосатых брюках — сытно ковырял во рту зубочисткой, поглядывая со скучающим видом на Степу Кугута.

— Счастлив познакомиться с вашими доводами,— говорил он.— Но я не такой дурак, чтобы отдать вам водомерную трубку, за которую уплатил одному толковому человеку по золотому курсу!

— Но мы ее у вас тоже не даром просим! Я — секретарь комячейки и обещаю: военморы отработают вам столько, сколько вы пожелаете! Вот я, например! Сила — мое единственное богатство! Может, вам стенку какую развалить требуется? Или дров на зиму наколоть? Могу! Хотите, я вам клозет вычищу до основания?

— Не капайте мне на мозги! Трубка—клингер мне самому крайне необходима! Теперь свободная торговля — базис новой экономической политики. Я изготовляю сахарно-кондитерские изделия...

— Леденцовые петушки на палочках, да?— перебил его Степа Кугут.— А нам водомерная трубка—клингер нужна для более важных дел! Нужна, чтобы спасти море от мин! Чтобы спасти пароходы, которые не подозревают, что каждое мгновение они могут взорваться от «плавучей смерти»! А гибель парохода — это неизбежная гибель людских жизней, не говоря уже о гибели материальных богатств, так сказать!.. Это вам не петушки на палочках!

— Не умничайте, молодой человек!..

— А что, неправду я говорю?!..—убеждал нэпмана Степка.— Неужели петушки на палочках для вас дороже человеческих жизней?! Ну хоть на время клингер одолжите, пока мы мины выловим!.. Заимейте же, наконец, сознательность!

— Когда сознательность раздавали, меня дома не застали! Моей водомерной трубки вам не видать как своих ушей! — Прихотько встал и, вытянув из жилетного кармана часы, демонстративно посмотрел время.

— Аудиенция окончена!— сказал он.

А на следующий день утром на тральщике «Зверь» была найдена та самая деталь парового котла, которую не удалось заполучить ни у Прихотько, ни у Пыхненко. Клингер был положен кем-то невдалеке от кормового флага, на длинном столе среди просверленных шаровых мин и учебных тралов. Первым клингер заметил Ваня Кудинов.

— Трубку знайшов...— сказал он, рассматривая находку.— Стеклянная... Может, это и есть тот самый клингер?..

— Клингер,— упавшим голосом подтвердил Лаврентий Бисквитов.

— Тю!.. А он не радуется!— сказал Ваня и вдруг закричал:— Клинге-ер!.. Хлопцы, я клингер знайшов!

Клингер! Водомерная трубка! Об этом на тральщике узнали мгновенно. Отовсюду бежали военморы. Клингер передавался из рук в руки. Каждому хотелось его получше рассмотреть, подержать, потрогать самому.

Военморы говорили:

— Так только в сказке бывает: приходим утром на занятия, а клингер на столе в наличии имеется!

— Интересно, кто его здесь положил?

— А тебе какое до этого дело? Важно, что теперь у нашего парового котла имеется водомерная трубка!

Пришел на корму капитан Каракуркчи, увидел клингер, и на его хмуром, всегда строгом лице промелькнула улыбка:

— Теперь с моих плеч гора забот свалилась! Это очень ускорит ремонт парового котла и выход тральщика в море!..

И пошел к столу, чтобы положить на него деталь.

— Загадочно тут что-то!.. И потому, кажется, нечисто! — сказал Валька Егоров.

— Почему загадочно? Что тут нечисто? — спросили у него.

И тогда Валька Егоров сказал:

— Прошлой ночью кто-то у буржуев клингер самовольно реквизировал... И при этом нэпмана Прихотько изуродовал... Так сильно его вдарил, что рот ему на нервной почве перекосило! Вот так!..

Валька Егоров скорчил гримасу.

— Понятно? Клингер-то у нас!— продолжал Валька.— Эх, будет у нас на тральщике шум!

— Давайте отнесем клингер на место,— предложил Лаврентий Бисквитов.

— Замолкни или вдарю, слышишь?— пригрозил ему кулаком Степка Кугут.

— Прекратить разговорчики!— скомандовал капитан Каракуркчи.— Начинаем занятия...

На длинном столе лежали просверленные корпуса шаровых мин.

— Сегодняшнее занятие по минному делу будет посвящено устройству наиболее распространенных тралов...— начал капитан Каракуркчи.

Ваня Кудинов перебил его:

— У меня вопрос имеется!

— Я вас слушаю.

— Люди погибают в море и не только от мин... И от бурь скаженных погибают... Так я придумал такой прибор, чтобы рыбакам предупреждение делать...

— Интересно!— заметил, не скрывая иронии, капитан Каракуркчи.

— Я придумал: если посадить в жестянку с-под монпасье серокрылого мартына, то перед непогодой птица начнет биться об стенку! Значит, жди рыбак бури и не высовывай из хаты носа! —сказал Ваня.

— Вы, товарищ военмор, немного опоздали со своим изобретением!— капитан Каракуркчи с трудом сдерживал смех.— Существует более совершенный прибор для предсказания погоды — барометр-анероид. Если вам, товарищ военмор, нетрудно, то сбегайте сейчас ко мне домой и передайте дочери Веге, чтобы она дала вам мой анероид. Я покажу его устройство. Вы знаете, где я живу? Нет? Екатерининская, простите, по-новому, Парижской коммуны, четырнадцать.

Улица Парижской коммуны, 14. Крыльцо чугунное, выходит на тротуар. На дверях медная табличка и фарфоровая ручка звонка.

По плитам тротуара постукивает костыль. На крыльцо поднимаются мальчишка в форменной фуражке с треснутым лакированным козырьком и девчонка в гимназическом платье, удлиненном снизу материей другого цвета. Мальчишка прижимает к костылю топор, девчонка несет чью-то порубленную в щепки калитку.

Оба смеются. Дергают за фарфоровую ручку звонка.

И убегают. Мальчишка скачет, сильно отталкиваясь костылем. Девчонка бежит с ним рядом, впопыхах она роняет на тротуар несколько щепок.

Высокая резная дверь открывается. Из парадного выглядывает молоденькая девчушка гречанка. Грозит убегающим кулаком, на лице — гнев.

Ей, наверное, лет шестнадцать-семнадцать. Быстрая — такие или бегают, или прыгают, но никогда не ходят обычным шагом и не стоят на одном месте. Черноглазая. В толстую, словно просмоленную косу вплетена яркая лента. Потом, позже, Ваня Кудинов заметит, что у нее над верхней губой пробиваются черненькие усики

Ваня Кудинов выходит из-за угла. Замечает чугунное крыльцо — и к нему. По пути собирает щепки. Дергает за фарфоровую ручку звонка.

Дверь тотчас распахивается— молоденькая девчушка выплескивает на Ваню ведерко воды, предназначавшееся для одноногого мальчишки и его сестры.

— Ой! Извините! — спохватывается она. Но поздно. Ваня облит.

— Мне требуется дочка нашего капитана... забыл, как ее имя... Кажись, на букву «В»,— говорит он, стряхивая воду.

— Вега! — подсказывает девчушка.— Это я. Меня папа так по имени звезды Веги назвал... есть такая где-то на небе...

— Клавдий Спиридонович велели вам передать...

— Эти щепки? — быстро спрашивает Вега и указывает на то, что у Вани в руках. И заливается смехом.

— Дровишки вам на растопку сгодятся,— Ваня протягивает ей щепки,— капитан велел, чтобы вы дали а-не-ро-ид...

... Барометр-анероид. Большой, сверкающий никелированным ободком и полированным корпусом. Если постучать пальцем по его стеклу, то стрелка сначала качнется в сторону слова «ясно», потом «осадки» и остановится против слова «переменно».

— Этот прибор чутко реагирует на изменения атмосферного давления,— говорит капитан Каракуркчи.— Теперь вам, товарищ военмор, понятно, как можно предсказать погоду, не прибегая к услугам серокрылого мартына, посаженного в банку с-под монпансье?

Набравшись смелости, Ваня просит:

— Сейчас осень... Много бурь на море... Дайте мне ваш а-не-ро-ид до зимы. А как море замерзнет — верну в целости...

— Зачем он вам? — спрашивает капитан Каракуркчи.

— Нужен! Даже необходим! Крайне необходим!— говорит Ваня.

— Я за этот анероид в восемьдесят втором году в Гамбурге пятьдесят две марки пятнадцать пфеннигов уплатил. Это больше тридцати рублей на старые деньги. И шкала изготовлена по особому заказу... Вдруг разобьете! А ведь еще неизвестно, через сколько столетий теперешняя Россия наладит производство точных приборов! — говорит капитан Каракуркчи.

Вега отодвигала поставленный углом платяной шкаф с овальным зеркалом в дверце когда зазвонил звонок. Он звонил настойчиво, и Вега побежала открывать.

У парадной двери стоял Ваня Кудинов, протягивал Веге барометр-анероид:

— Клавдий Спиридонович велели вам отдать...

— А я думала — это папа! Ой, как испугалась!— облегченно вздохнула Вега.— Хорошо, что ты пришел!

Платяной шкаф они отодвинули вместе. Вега и Ваня. За шкафом в углу комнаты стояла двухведерная сулея* с вишневым вареньем. Вега сняла марлевую тряпочку. Говорила, накладывая в блюдца:

— Папа не знает, что я каждый день по блюдечку съедаю-слизываю. Как кошка из сказки про горшочек масла. Когда съем «остаточек» и папа узнает, он умрет от разрыва сердца.

— Этой банкой пол-Черноморского флота можно от-пуза накормить! — сказал Ваня.— Вкусно-о!

Он ел, облизывая ложечку. Растягивая удовольствие.

— Папа варенье про черный день держит. Он такой бережливый.— Вега улыбнулась, вспомнив.— Знаешь, он даже точный счет ведет, сколько я ему стою: с той минуты, как родилась и по вчерашний день — девятьсот пять рублей семьдесят одну копейку по золотому курсу.

— Скупой, значит,— сказал Ваня.— А я, дурень, у него анероид выпрашивал. До зимы только, пока море не замерзнет.

— Бери!— Вега положила перед Ваней анероид.— Я папе скажу, что анероид вывалился из моих рук и разбился!

— Заругает он тебя! И куски потребует предъявить!

— Скажу, что снесла на помойку... Вкусное варенье? Ты ешь!

Ваня с любовью посмотрел на анероид, постучал пальцем по стеклу.

— О-сад-ки... Значит, дождь завтра будет...

Анероид не ошибся. Дождик моросил весь следующий день, весь вечер. Мелкий, осенний, холодный дождик. И было неизвестно, когда он прекратится.

По вечерам трамваи почему-то ходили редко, на остановке собиралась толпа. Матросы втягивали шеи в воротники бушлатов и шинелек, жались от промозглой сырости. Прохожие с торжественными лицами несли над головами зонтики. На проезжающих фаэтонах были подняты кожаные, поблескивающие влагой верха. Люди были одеты в плащи, накидки, осенние пальто...

А Феня ожидала Гриця в одном жакете. Промокла до нитки. Сняла с головы ситцевую косынку, выжала из нее воду — и снова на голову надела. Феня стояла в выложенном кафелем подъезде, над которым виднелась вывеска: «Бани «Венеция». Общие и семейные номера».

Гриць приехал на переполненном трамвае. Соскочил с подножки, подбежал к Фене:

— Давно ждешь?

Не успела Феня ему ответить, как он, заметив, что она в одном лишь жакете, принялся ее отчитывать:

— Ты почему без пальто? Простуду схватить вздумала?

— Я свое пальто подарила,— пошутила Феня,— как тебе тельняшку когда-то, помнишь?..

— Ты, Феня, не шуткуй! Говори правду — куда ты дела пальто?— допытывался Гриць, набрасывая на ее плечи свой бушлат.

---

* Сулея—широкогорлая стеклянная бутыль.

— Правду?.. Ну, ходила к гадалке. Ну, она и наворожила мне, что мое новое пальто сегодня грабители с меня снимут. Я пальто дома оставила!

— О-ох!— тяжело вздохнул Гриць.— Ты, видать, окончательно и бесповоротно малохольная!.. Ну скажи, Фень, что мне с тобой делать? Как выгнать из тебя веру в сверхъестественное, которая задерживает энергию человека и налагает черную печать на его умственное и нравственное развитие?!

Феня слушала его внимательно. Молчала. А когда он выговорился, спросила:

— Вам сегодня на первое горячее давали? Борщ или суп? Или опять одной пшенной кашей кормили?— она вытянула из кармана бушлата носовой платок, переложила к себе.— Ясное дело, грязный!

Гриць закипел:

— Я ей про вред веры в сверхъестественное, а она мне про пшенную кашу! — С трудом сдерживая гнев, сказал:— Хватит, Фень, каждый раз про борщ да про горячее спрашивать! Я привык жить без нянек-гувернанток! Отдай платок!

— Ты, видать, Гриць, даже представления ясного не имеешь, какая это приятность заботиться о том, к кому твое сердце тянется. Разумиешь? Тебе от моей заботы будет хорошо, а раз тебе хорошо, значит, и мне расчудесно!— сказала Феня.

Им повстречался Ваня Кудинов.

— Пойдем, Ваня, с нами в иллюзион картину смотреть,— предложила Феня.— Я тебя там со своей подружкой познакомлю. Будем вчетвером дружить — компанию водить! Подружка у меня красивая, с оттакенными очами!

Ваня взглянул на нее и хмуро ответил:

— У меня жинка в деревне осталась... с дитем!..

И махнул рукой. И зашагал прочь, разбрызгивая грязь.

Гриць сказал Фене:

— Мы с Ваней дружим. Он мне про все рассказывал, про всю свою жизнь. А про то, что жинка у него с ребенком есть, почему-то не рассказывал!..

— Скрытный он, видать, очень — твой друг!— сказала Феня.

— Говорят, что у тебя жена есть в деревне... и ребенок?— спросила Вега Каракуркчи.

Ваня Кудинов нагнулся и поднял что-то с земли:

— Полушку нашел... Полкопейки царские...

Они шли по главной аллее городского сада — беспризорного, заброшенного городского сада поздней осени девятьсот двадцать второго года... Его аллеи давно не посыпались песком. Справа и слева торчали друг против друга по два пенька с ржавыми гвоздями — все, что осталось от скамеек. На краю лужи возле загрязненного фонтана лежала расколотая на несколько кусков гипсовая женщина.

— Если бы ты только знал, как я рада, что повстречала тебя!— говорила Вега.

А Ваня рассматривал найденную монетку.

— Интересно, эту полушку до революции потеряли или уже после?— спросил смущенно.

Он остановился. Поставил ногу на фонтан, чтобы зашнуровать ботинок,— возле него лежала на земле расколотая на несколько кусков гипсовая женщина.

И Вега остановилась. Говорила, потупив глаза:

— Я сегодня могу возвратиться домой поздно-поздно... Очень поздно... Только потом ты должен будешь меня проводить. Я знаю в городском саду глубокую балочку, поросшую гусиной лапкой. Мы там с одним знакомым художником любили сидеть. Пойдем туда, Ваня? Я тебе интересные сказки будут рассказывать. Поздно-поздно... Очень поздно...

— Я не люблю сказок. Я не дите,— сказал Ваня.

— Тогда я расскажу тебе что-нибудь из того, что читала. Я много романов про любовь прочла...

Она была какая-то загадочная, грустная. Ваня взглянул на нее и заметил над ее верхней губой пробивающиеся черные усики. Она смотрела на него пристально, и он не выдержал этого взгляда, отвел глаза. Она спросила:

— Полкопейки лежали кверху орлом или решеткой?

— Орлом,— ответил он.

— Значит, к несчастью!— вздохнула.— Но несчастья не будет!.. Вот увидишь, Ваня, не будет! Ты тихий, скромный... Задумчивый... Хочешь, чтобы я тебя полюбила?

— Я некрасивый,— ответил он.

— Вот и хорошо! Красивые надоедают скоро...

Ваня с сосредоточенным видом изучал полушку. Вряд ли эта монетка заслуживала такого внимания...

— Любишь свою жену?— спросила Вега с горечью.

Он кивнул головой.

Окраску тральщика начали с носовой части и вскоре приблизились к тому месту, где было написано слово «Зверь».

— Ох, как мне не нравится название нашего корабля!— сказал Гриць Графов.— Ну что это за название: «Зверь»? Зверюга какая-то!

— А ты закрась его ко всем чертям!— посоветовал Степка.

— Без названия никак нельзя!— сказал Лаврентий Бисквитов.— Надо придумать что-нибудь!

— Придумал!— воскликнул Ваня Кудинов.—«Смерть минам»— чем не название для нашего тральщика?

— Как бы наоборот не получилось. Как бы мины нас не угробили,— усмехнулся Лаврентий Бисквитов.— Тебе, Граф, не страшно?

— Чего страшно?— спросил Гриць Графов.

— Ну как же! Теперь на тральщике имеется клингер, и мы скоро выйдем в море. А в море — мины! Паф — и нет корабля!

— А... ты про это!— сказал Гриць.— Конечно, страшно, вроде как перед атакой. Так всегда бывает! А в атаку войдешь — весь страх пропадает, будто улетучивается.

— Один древнеримский профессор сказал: «Жить без риска — мозги могут скоро высохнуть»,— Степка привстал, вгляделся:— Братцы! Комиссар Диденко... и агент угрозыска... и оба нэпмана...

Хозяин сахарно-кондитерского предприятия толстяк Прихотько ковырял в зубах спичкой. На его лице застыла кривая улыбка. Голова нервно подергивалась.

— Полюбуйтесь, как изувечили человека!— кипел, горячился Пыхненко. — Изувечили компаньона, так хоть похищенный клингер отдайте!

Агент угрозыска, вялый, скучный человек, сказал, ни на кого не глядя:

— Я повторяю: виновный еще не обнаружен! Подозрения падают на одного или нескольких моряков тральщика «Зверь».

А Диденко все время записывал что-то в свою тетрадку. Наконец поднял голову, спросил у нэпманов:

— Вот вы, гражданин Пыхненко, и вы, гражданин Прихотько! Скажите, где вам удалось раздобыть такой клингер? Ведь он является деталью судового парового котла и в магазинах не продается.

— Не это сейчас главное, гражданин комиссар! Изувечен мой компаньон — честный коммерсант, крупная фигура расцветающей новой экономической политики! Полюбуйтесь, во что его превратили! А был цветущим мужчиной, самым красивым мужчиной в нашем городе.

— Точка!

— Что «точка»? — кипел, горячился нэпман Прихотько.— У нас предприятие стоит! Отдайте сейчас же нашу водомерную трубку!

— Отдайте клингер!— вторил ему Прихотько.— Когда вы отдадите наш клингер?

— Когда рак свистнет! —сказал Диденко.

Агент угрозыска поднялся со своего места:

— Я пришел сюда искать виновного, а не выслушивать споры о каких-то трубках!..

Закрашивая ровными мазками слово «Зверь» на корме тральщика, Гриць Графов спросил:

— Значит, ничего подходящего не придумали? Тогда придется плавать без названия.

— Хорошо тем, кто на крейсерах и линкорах служит. И название красивое имеется,— вздохнул Лаврентий Бисквитов,— и маневры скоро начнутся, и учебные тревоги! А об минах у них лишь смутное понятие!..

— Стройсь!— разнеслась по тральщику команда.

Военморы повскакали со своих мест. Все в рабочих робах. Измазанные краской.

Команду тральщика выстроили на корме возле длинного стола, уставленного корпусами шаровых мин. Прихотько внимательно всматривался в лица военморов.

— Этот!— показал он на одного из военморов. Но тут же поправил себя:— Нет, кажется, этот! И показал на другого.

— Так как: этот или этот?— спросил у него Диденко.

— Предупреждаю,— сказал агент угрозыска,— от того, правильно ли вы опознаете виновного, будет зависеть многое.

— Понимаете, я его не запомнил,— развел руками Прихотько.—Это было вечером, в котельне темень. А вся эта матросня на одно лицо, у всех такие бандитские рожи.

— Осторожней в выражениях!— сказал Диденко.

Пыхненко горячился, кипел:

— Я требую обнаружить виновного и сейчас же расстрелять его перед строем!

— Тебя самого надо расстрелять, буржуй недорезанный!— сказал Степка Кугут.— Раздобыл краденый клингер — и помалкивай!

— Свой клингер нэпманы раздобыли нечестным путем. Даю голову на отсечение, что это так!— крикнул Валька Егоров.

— А посему—грабь награбленное!— поддержал товарищей Гриць Графов.

— Отставить разговорчики! — скомандовал капитан Каракуркчи.

— С нэпманами нужно бороться при помощи нарсуда,— сказал Диденко,— а за такую, с позволения сказать, борьбу виновный попадет в трибунал! Я гарантирую это!

— Раз вы гарантируете, то он никогда не объявится!— выкрикнул один из военморов.

А другой добавил:

— И правильно сделает! Кому охота отвечать за недорезанного буржуя!

— Кто это сказал? Назовись, кто сказал!— стали спрашивать Диденко и агент угрозыска.

Молчание.

Наконец выступил вперед Степка Кугут:

— Я сказал! И я клингер принес на тральщик. И буржуя вдарил тоже я!

— Нет, нэпмана Прихотько я изуродовал! Я! — вырвался Гриць Графов.

— Брешете вы все! Да це ж я зробыв! — сказал спокойно Ваня Кудинов.

Степка... Гриць... Валька Егоров... Ваня. А вслед за ними выступили вперед остальные военморы. Все как один. Вся команда тральщика.

Кто же все-таки изувечил нэпмана Прихотько?

...Вечереет. Они идут по причалу. Комиссар Диденко, в кожаных брюках, кожаной куртке, с маузером на боку и биноклем на груди, и агент угрозыска — сутулый, вялый, неторопливо вышагивающий на длинных тонких ногах. Оба молчат. Входят в улицу. Останавливаются на перекрестке.

— Дело тут сложное,— говорит Диденко, прощаясь,— все они считают себя правыми: дескать, реквизнули незаконно приобретенную деталь, причинив при этом материальный и телесный вред нарождающемуся буржую! Но тем не менее за всем этим я вижу большое желание восстановить свой корабль, чтобы...

— Во всем этом разберется трибунал!— перебивает Диденко агент угрозыска.— Найдем виновного, передадим дело в трибунал... и спокойной ночи.

— Спокойной ночи,— говорит Диденко.

Гриць Графов и Ваня Кудинов спали на одной койке. Только Ваня спал на нижнем ярусе, а Гриць — на верхнем.

У Вани над головой прикреплен к спинке кровати барометр-анероид. Ваня проснулся. Приподнялся над подушкой. Взглянул на барометр и протер глаза. Острая черная стрелка барометра клонилась к слову «буря».

Ваня торопливо одевался, когда с верхнего яруса свесил голову Гриць Графов.

— Ты куда?— спросил он.

— Буря наближается!— ответил Ваня.— Пойду скажу Фене, чтоб не ходила сегодня в море!

Гриць спрыгнул на пол. Постучал по стеклу барометра пальцем, сказал решительно:

— Нет уж! Ты спи! Спи, Ванюшка!—Он натянул клеш, накинул на плечи шинельку, схватил в руки ботинки и побежал на цыпочках между рядами коек.

Ваня смотрел ему вслед грустными глазами.

Ночь такая тихая, что слышно, как всплескивает у берега рыба. Феня собирается в море. Укладывает на дно каюка пучки сетей. А кошелку с харчами — с хлебом и бутылкой молока — Феня еще раньше поставила на корму. Говорит Грицю:

— Бури не будет! Ты только посмотри, Грицько, что за ночь—как слезинка ясная! Ни тучки, ни ветерка. И день сегодня теплый был. Я даже позабыла, что уже осень на дворе.

— Все одно, не пущу тебя в море! Ванюшкин анероид вполне научный прибор,— говорит Гриць.— Не пущу тебя, Фень, в море!

— Нет, пойду! У меня сегодня хорошая примета была. Такая примета, что богато рыбы споймаю. Пойду в море. Пусти!..

Она направляется к лодке. Но он преграждает ей дорогу, берет за руки повыше локтей:

— Не пущу! Пойми, Фень, буря предвидится! Шторм!—И вдруг обнимает ее.

Она вырывается изо всех сил, но он держит ее крепко. Ищет ее губы, но она рвется, крутит головой, отстраняется. Но ему удается поцеловать. Целует крепко, долго. И она стихает. А он целует.

— Ой, нога подвернулась!— говорит Феня.

И садится на песок, прислонившись спиной к борту каюка. Он опускается к ней.

И больше их не видно. Вырисовывается на фоне синего ночного неба утыканный якорьками-кошками борт каюка — и больше ничего. Фени и Гриця не видно, они в тени. Но их тихий разговор слышен отчетливо:

— Знаешь, Фень? У тебя губы новым годом почему-то пахнут.

— Я хвойную веточку жевала перед тем, как ты пришел,— смеется она.— Деревцо такое растет.

— Знаешь, Фень, я тебя никому не отдам — никому! Люблю потому что! Пошли завтра в райисполком, распишемся? А ты меня любишь?

— Люблю, Грицько, только пусти!.. Сильно люблю! Пусти! Люблю, желанный! Люблю... ну пусти же!..

Вырисовывается на синем небе утыканный якорьками-кошками темный борт лодки, а под бортом, в тени, невидимые, Гриць и Феня переговариваются. Шепчут что-то. А в это время из-за верхушек лысых, сбросивших листья тополей и верб выползает туча. Тяжелая, дождевая. Набежал ветерок, расчесал море у берега в мелкую, волнистую рябь. Качнул тряпичный флажок на конце буйка, торчащего из Фениной лодки. Снова качнул. Качнул сильнее.

Ветер крутил волны. Где-то вдали от берега шторм сорвал с минрепа шаровую мину. Обросшая водорослями, она напоминала женскую голову с длинными распущенными волосами.

Волны разбивались о берег, шумели. Горизонт был пронизан дождевыми полосами. Вокруг лодки ходил Фенин отец в кожушке и без шапки.

— Лодка, слава богу, не в море, а дочки нигде нету,— разговаривал он с самим собой.— Фе-енька!..

Хорошо, что отец не застал Феню и Гриця. Еще раньше, до его прихода, они забрались под перевернутый кверху килем баркас. Их под него дождь загнал. Баркас был

старый, на нем давно уже не ходили в море, рассохся он, обшивка разошлась, образуя щели. Дождевая вода стекала, ветер задувал. Гриць и Феня лежали на песке, укрывшись одной шинелькой. Феня успела замерзнуть. Съежилась, обняла Гриця крепко-крепко, прижалась к нему.

— Батько у меня глуховатый. Не чует, что мы здесь...—процокала она зубами.

— Давай, Фень, я на тебя дышать буду. Враз согреешься.

— Деда Маймулы баркас. Рассохся уже,—она погладила рукой доски обшивки,— а строил его мой батько. Его баркасы рыбаки дуже уважают,— шептала она Грицю на ухо и вдруг спросила с тревогой:— Грицько, ридненький, а вдруг ребеночек будет?..

— Наш будет!— ответил Гриць, согревая сильным своим дыханием ее лицо, шею, грудь.

— Так теплише,— сразу засветилась улыбкой Феня.— Дыши, Грицьку! Дыши еще!

Митрий Захарович топтался невдалеке от баркаса деда Маймулы.

— Фе-енька!— кричал.— Куда могла запропаститься— ума не приложу! Ну ничего, она у меня сегодня получит, бисова дочка!

А Феня шептала:

— Я, Грицьку, такая счастливая, что самой себе завидно!.. Это, видать, оттого я такая счастливая, что горбатую старушку сегодня утречком повстречала. А горбуны всегда людям счастье приносят — такая уж примета.

Гриць поджал губы. Нервно забарабанил пальцами по баркасу. Настроение его омрачилось. И Феня это сразу заметила.

— Ты чего, Грицьку, пригорюнился?..— спросила.

— Знаешь, Фень?.. Я хочу... как бы вразумительней выразиться? Кинь, Феня, свои суеверия, прошу тебя! Повернись лицом к новому быту!

— Рыбалкам без суеверных примет никак нельзя!— убежденно сказала Феня.— Спокон веку такое повелось.

— Мало ли что спокон веку повелось!.. На то и революция наша свершилась, чтоб все по-новому, по-научному проистекало.

— Фе-еня!— послышалось уже совсем близко.

— Фень, а твой батько в артель еще не вступил?

— Жили без артели и теперь без артели проживем,— ответила Феня шепотом.

Нет, разговор этот их не поссорил. Похоже было, что они вообще никогда не поссорятся. Они были разными людьми, но любовь у них была одна.

Феня обняла его, поцеловала. И вдруг стала быстро-быстро ощупывать его плечо. Зашептала быстро:

— Почему у тебя плечо перебинтовано? Ой, да у тебя порез... и глубокий! Тебе больно?

— Ты мне лучше скажи, когда ты кинешь свои суеверия?

— Тебе больно? Очень? Ответь, тебе больно?

— Больно... оттого больно, что ты такой отсталый элемент!— сказал Гриць ласково, тепло.

Собрание комячейки подходило к концу, когда Гриць Графов поставил на обсуждение вопрос, не предусмотренный повесткой дня:

— Я полюбил дивчину. А она является носителем старых задатков и прочих суеверий, так как происходит из отсталой, несознательной среды.

Ваня Кудинов слушал Грицю с волнением.

— Обсудим это,— сказал Степка Кугут деловито.— У кого будут какие вопросы и мнения?

Первый вопрос задал Грицю Ваня Кудинов:

— Феню... полюбил?

— Феню!— ответил Гриць, выдержав его взгляд. И добавил: — Имею твердую перспективу на ней жениться!

Ничего больше Ваня Кудинов у него не спросил. Тяжело опустился на скамейку.

Комсомольцы зашумели.

— Женатый военмор теряет боеспособность!—вырвалось у Степки. Свою мысль он пояснил так: — Военмор комсомольского призыва должен быть мужественным и, самое главное, смелым и бесстрашным, чтобы в любой решительный момент без ахов и вздыханий по своей ненаглядной женушке пожертвовать собой ради победы мировой революции.

— И пожертвую, когда надобность на то будет!— сказал Гриць Графов.

— Ты мне скажи, Степка, возможно ли молодому парнишке, хотя бы нашему брату-военмору, совсем монахом жить, не гулять и не соприкасаться с женщинами в продолжение срока службы? — спросил Лаврентий Бисквитов и сам себе ответил:— Нет, невозможно!

— У кого что, а у Бисквитова всегда бабы на уме,— сзади потянули Бисквитова за бушлат, он спрятался за спинами товарищей.

— С такими настроениями мы никогда не выроем могилы старому быту!— крикнул Валька Егоров.

— Пусть Граф найдет партийную и женится на здоровье,— предложил кто-то.

— Не думал я, что ты, Графов, подружишься с барышней с локончиками,— выговаривал Грицю Степка Кугут.— С ней ты в гору не пойдешь. Она тебя за собой в яму мещанства потянет!

— У моей Фени мозоли на руках, а у таких, как ты, на языках!.. «Барышня с локончиками»— приснилось тебе это, да? Феня — рыбачка!— ответил Степке Гриць.— Люблю я ее очень, понимаешь ты такое?

Море было бурным, разыгрывался шторм. Встречный ветер забрасывал в баркас брызги. Они хлестали Феню по спине, часто перекатывались через голову, и по Фениному лицу, будто слезы, стекали струйки воды.

Рядом с Феней, плечом к плечу, сидел отец. Ноги его, окруженные рыбой, упирались в днище. Феня и отец гребли дружно, дружно налегали на весла. Но разговор между ними не был дружным.

— Непотрибен в моем доме моряк! Моряк — он ветер! Сегодня здесь, а завтра переменится!..

Феня смахнула рукавом ватника с лица воду и ответила отцу хмуро:

— Захлестывает аж с головой, скаженный ветрюга!..

И отвернулась от отца.

Он заглянул ей в глаза, как-то подобрел сразу, стал мягче:

— Плачешь, дочка,— значит, любишь! Что ж, пускай ведет тебя в церкву к венцу— я препятствовать не стану.

За их спинами, впереди по ходу лодки, уже прорезывалась песчаная линия берега.

— А если она тебя в церковь венчаться потянет?— спросили у Гриця.

— Не пойду — и конец!— ответил он.— В исполком поведу... записываться... Вы, хлопцы, не беспокойтесь!.. Я не побоюсь ее суеверий. Буду с ними бороться. Перекую Феню в пролетарку!

— Точка! Имея на плечах голову, нечего бояться женитьбы!— поддержал Гриця Диденко.— Коль ты, Графов, сумеешь избегнуть косности в ее взглядах и найдешь в себе силы, чтобы ее перевоспитать,— тогда женись без всякой оглядки!.. А коль...

Сильный взрыв заглушил слова Диденко. Вздрогнул кубрик. На столе подпрыгнул, звякнув ложечкой, недопитый стакан чаю.

— А коль тебя, комсомольского военмора, смогут втянуть в болото мещанства, то, значит, ты не моряк, а тряпка,— продолжал Диденко.

Второй взрыв. Этот ближе, сильнее. Снова подпрыгивает стакан. Нет, он не опрокинулся. Устоял.

Трусливо втянув в шею плечи, Лаврентий Бисквитов заерзал на своем месте, привстал, оглянулся по сторонам — и сел.

— Мины... мины, наверное,— сказал он сдавленным голосом.

— Не наверное, а точно, к большому сожалению!— сказал Диденко и заглянул в свой блокнот.— Так... тральщики ввиду шторма сегодня не работают... И прибытия пароходов на сегодня не предвиделось... И на подходе к нашему порту пароходов как будто нет. Значит, остаются...

— Рыбаки!— закричал Гриць Графов.— Рыбаки... Люди погибают. К черту!.. Мы... А мы тральщиками зовемся!

Ваня Кудинов видел, как Гриць сорвался с места и выбежал из кубрика.

На палубе у самого борта стоял пожилой боцман Никитич. Он, не отрываясь, смотрел вперед в море. Сказал выбежавшему Грицю:

— Вон там...— Никитич смотрел в море.— Вон там только что шел рыбацкий баркас, а теперь его нету. Даже щепки не осталось.

— Рыбацкий?— выдохнул Гриць.

Гриць отступил от боцмана на шаг... на другой. И нечаянно опрокинул ведерко с краской. Гриць успел ведерко подхватить, поставить, но краска все-таки разлилась по палубе лужей, и Гриць вымазал руки. Он не стал их вытирать. Так с измазанными руками и побежал вниз по трапу на берег.

Ваня Кудинов смотрел ему вслед, на щеке у Вани блестела слеза.

А Гриць уже едет, повиснув на подножке переполненного трамвая.

Выбежал Гриць на берег — и у него отлегло от сердца. Феня жива!

Ее баркас недавно возвратился с моря. Феня перекладывала в корзину улов. Вот отец подхватил корзину и потащил в дворик, а Феня, не поднимая головы, придвинула к себе другую и начала бросать в нее рыбу. Гриця Феня не видела.

Гриць остановился на берегу не очень далеко от нее. Усталый и счастливый. Провел ладонью по лицу, вытирая пот,— измазанные краской руки оставили на лице пят-

нистый след. Гриць этого не заметил, не почувствовал. Подошел к морю и стал отмывать с песочком руки. А лицо по-прежнему было в краске, и он его не отмывал. Гриць улыбался.

На камине подсвечники в форме виноградной лозы; громадной виноградной кистью свисает с потолка люстра, сверкая и переливаясь виноградинами канделябров; бронзовые виноградные лозы в руках бронзовых фигур, виноград изображен на эмали позолоченных ваз, поставленных по углам. До революции эта комната была гостиной богатого купца, владельца винодельных заводов и обширных виноградников, человека со странностями. Теперь в его доме горсовет.

Вокруг массивного стола и вдоль стен несколько десятков стульев— и ни одного свободного места. На некоторых стульях, потеснившись, сидят по двое. Сидят на подоконниках. Столпились в дверях. Люди в морской форме и гражданской одежде. Руководители этого большого портового города.

Комиссар Диденко расхаживает вокруг письменного стола. На спинке стула, с которого он встал, висят ремни портупеи, маузер, полевая сумка, морской бинокль без чехла. В руках у Диденко его неразлучная толстая тетрадка. Он говорит:

— Мы не можем бросить упрека нашим тральщикам, которые, не щадя сил, борются с минами и уничтожают их. Но гибель двух рыбацких баркасов говорит о том, что усилия по борьбе с минами необходимо удвоить, утроить, наконец! От командующего военно-морскими силами республики пришел приказ прекратить на семь дней плавание по Черному морю, чтобы это время посвятить исключительно энергичным работам по ликвидации плавучих мин! И точка!..

— Пусть портовики на меня не обижаются, но я предлагаю мобилизовать несколько буксиров, переоборудовав их срочным порядком под тральщики,— говорит человек в красноармейской гимнастерке с красной звездой на рукаве.

— Н-наш з-завод п-поможет п-переоб-борудовать эт-ти б-буксиры... П-потом... Хот-тя р-ремонт тральщика «Республиканца» еще не з-закончен н-нами ок-кончательно, н-но на худ-дой конец м-мы можем вып-пустить его в мор-ре!. — говорит пожилой морской инженер в технической фуражке — «судостроительный завод».

— А как продвигаются дела с ремонтом тральщика «Зверь»?— спрашивают у капитана Каракуркчи.

— Отлично!— отвечает он бодро.— Думаю, что нелели через полторы наш тральщик сможет выйти в море.

— Тральщик «Зверь» должен выйти на лов опасной «рыбки» в ближайшие дни— и точка!— говорит Диденко. — Машины у вас работают. Уголек имеется. Котел держит пар — чего вам еще?..

— Да, все это так! Но нами не закончена покраска корпуса. Ремонт жилых помещений предстоит... масса мелких недоделок!

Диденко резко перебивает капитана Каракуркчи:

— Я тоже являюсь поборником чистоты на флоте! Поборником чудесного морского порядочка!.. Но при данной ситуации мы не можем ждать, когда капитан Каракуркчи залижет все перышки!..

— Но сейчас недокрашенный тральщик похож на цейлонского попугая!— возражает комиссару капитан Каракуркчи.

— Ну и черт с ним!— злится Диденко.— Пускай будет недокрашенным, пускай попугаем — лишь бы мины успешно тралил! — и вдруг, хитровато подмигнув «судостроительному заводу», Диденко говорит с серьезным — серьезней не бывает! — выражением лица:—У меня, Каракуркчи, создается такое впечатление, что ты нарочно под разными соусами оттягиваешь выход тральщика в море — боишься встреч с опасной «рыбкой».

Каракуркчи не понял шутки. Ведь его хотели всего-навсего подзадорить. Каракуркчи обижен. Говорит с достоинством, волнуясь:

— Я старый минер... Я установил десятки минных заграждений... разминировал сотни мин... Я преклоняюсь перед святым упорством, с которым шефы восстанавливали корабль. Если они мне и сейчас помогут, то тральщик выйдет в море послезавтра. Я лично сделаю все, чтобы он вышел в море послезавтра!..

Вега подвинула на место платяной шкаф и принялась есть из блюдечка вишневое варенье. Лакомилась, как котенок. Старательно облизывала ложечку. И вдруг звонок. Звонили у парадной двери. А если это папа с работы возвратился? Звонок нетерпеливый, настойчивый. Спрятала Вега под диван блюдечко и побежала открывать.

В дверях смущенно улыбался Ваня Кудинов. Вега обрадовалась, заулыбалась. Но увидела барометр в его руке — лицо ее стало серьезным.

Барометр-анероид сверкает никелированным ободком и полированным корпусом. Ваня Кудинов протягивает его Веге:

— Скоро будет зима, и рыбаки перестанут ходить в море. И потом мы в море завтра идем... в составе дивизиона тральщиков. Опасную «рыбку» будем ловить!

— Мины!— пугается Вега.

— Я подумал: мало ли что может случиться. Так я лучше барометр тебе отнесу, а то вдруг что-нибудь со мной случится — кто тебе его тогда отдаст?

— Ничего с тобой, Ваня, не случится! Возьми барометр!— настаивает Вега.— Я же сказала папе, что он разлетелся на куски и я их отнесла на помойку! Бери!

Ваня отрицательно качает головой. Тогда Вега говорит:

— Я тебе его дарю!.. На память!

— Барометр твоего папы... он за него в восемьдесят втором году в Гамбурге пятьдесят две марки уплатил...

— Ну и пусть,— говорит Вега упрямо.

— Мне надо уходить. Мы завтра в море идем на целых семь дней, — говорит Ваня извиняющимся голосом.

Вега положила барометр на стол, отвернулась к окну:

— Ты такой преданный. Я на месте твоей жены была бы самой счастливой девчонкой на свете. Ты ей так верен!

Сказала и задумалась. Провела пальцем по запотевшему стеклу раз, провела другой — и перечеркнула просветленными линиями прямоугольник оконной рамы.

— Тебе, Грицько, не бывает холодно по утрам? Небось печки в вашем экипаже еще не начали топить?— спросила Феня.

— Чудной ты, Фень, человек! Я тебя в исполком записываться зову, а ты мне про какие-то печки!— ответил ей Гриць.

Они прогуливались по главной улице города, которую все почему-то называли Большой. Феня была в новом, перешитом из шинели пальто с потертым на сгибах котиковым воротником. У торговки семечками, сидевшей на углу, Гриць купил леденцового петушка на палочке. Феня облизывала петушка усердно, будто маленькая девчушка гостинец любимой бабушки.

— Ну зачем нам, Грицько, идти в этот исполком? Нам с тобой и без него хорошо. Вдруг от этого исполкома все у нас переменится?! Вот в церкву я бы пошла... Но я тебя силком не тяну. Я тебя и без церкви люблю и любить буду!— говорила Феня.

— В исполком ты не хочешь идти, а в церковь я не пойду. Понимаешь, Фень, несподручно мне, комсомольцу, в церкви венчаться!

И вдруг Гриць заулыбался. Обрадовался чему-то.

— А все-таки это здорово, что ты не тянешь меня в церковь. Честное слово, здорово!

— Почему это?— встревожилась Феня: ей, наверное, в его словах что-нибудь нехорошее послышалось.

— А потому, Фень, здорово, что в твоем сознании уже произошел сдвиг в лучшую сторону! Потому здорово, что теперь ты можешь без церкви обойтись и не боишься ее!

— Не боюсь,— сказала она,— вот только батька своего пока что боюсь.

— Ты, Фень, его не бойся. Станет обижать — скажи мне, я с ним по-флотски поговорю. Дай, Фень, петушка лизнуть.

Феня протянула Грицю леденцового петушка на палочке.

Вега рисовала на стекле замысловатые узоры. Их было уже много — все окно было в узорах. Она молчала. И Ваня молчал. Он молча вышел из комнаты.

— Ваня! — Вега метнулась вслед за ним, набрасывая на плечи пальто.

Но у самой двери остановилась.

— Надо бы ему варенья положить в баночку,— вспомнила.— Ведь он на семь дней в море уходит.—Схватила со стола банку с водой — выплеснула воду в форточку.

И, не выпуская банки из руки, принялась отодвигать платяной шкаф. Обычно она отодвигала его медленно, осторожно. Но сейчас Вега торопилась. Вверху на шкафу стояла гордая, грациозная римлянка из потемневшей бронзы. Вега отодвигала шкаф рывками. Римлянка покачнулась. И вдруг свалилась за шкаф. С коротким обрывистым звоном врезалась в стеклянную сулею.

Вега заглянула за шкаф. Двухведерная сулея была расколота. Поверх расползающейся горы мокрых блестящих вишенок лежали куски стекла. Гордая бронзовая римлянка тонула в вишневом варенье.

Вега отпрянула — густая темная масса подбиралась к ее ногам, выползая из-под платяного шкафа.

— Уберу до прихода папы. Успею!— И Вега хватает тряпку, ведро. Начинает собирать в него варенье.

По вечерам многих военморов провожали с гулянки девчата. И Феня провожала своего Гриця. До самого корабля. На причале им повстречались их знакомые. Брат и сестра — одноногий мальчишка-инвалид в форменной фуражке с треснутым лакированным козырьком и девчонка в гимназическом платье, подол которого был удлинен

теперь уже двумя подшитыми снизу полосами материи в клетку и крупную горошину. Мальчишка прижимал к костылю топор, девчонка несла куски порубленного на дрова забора.

Мальчишка поздоровался. Он хотел прошмыгнуть мимо, но Гриць остановил его:

— Здорово, шкет! Как мой чобот поживает!..

— Погано, сразу видать!— сказала Феня, оглядывая сапог.— И набойки не мешало бы набить, и носок стирается.

— А вы, дядя, оказывается, моряк,— сказал мальчишка грустно.

Девчонка в гимназическом платье встала между братом и Грицем:

— Не говорите нам о море! Все наши с братом несчастья от него.

— Почему это? Расскажи нам!— попросила Феня.

Но девчонка мотнула головой и попыталась увести брата.

Тогда Гриць потянул из ее рук несколько щепок и, подмигнув весело Фене, сказал девчонке нарочито грубо, чтобы испугать ее:

— Расскажи или я дрова у тебя отберу!

Девчонка всхлипнула и указала на брата:

— Он возвращался вместе с мамой и папой с Феодосии на пароходе. А пароход ихний на мине взорвался и стал тонуть. Мамы и папы у нас больше нет, а его покалечило. И теперь он плачет по ночам и нам нечем топить печку, а в комнате холодно.

— Возьми, — сказал Гриць, возвращая девчонке щепки,— дрова хорошие, сухие...

— Ты не плачь!— Феня погладила девчонку по головке.— Гриць завтра пойдет в море и выловит все мины.

— Не говорите нам о море!— всхлипнула девчонка.

Брат прикрикнул на нее:

— Ша, киндер!

— Я не ребенок, я уже девушка и скоро буду взрослой женщиной!— ответила она.

И они стали уходить, ссорясь без злобы, по-детски. Он с тупым упрямством говорил ей: «Ша, киндер!»,— она же спрашивала у него, удивленно вскидывая бровки: «Чего ты шакаешь?..»

А Гриць смотрел им вслед.

— Заклятые мины!— вздохнула Феня.— Сколько горя людям причиняют!..

— Смотри, Фень, агент угрозыска... тот самый,— сказал Гриць.

Агент угрозыска, сутулый, вялый, неторопливо вышагивающий на длинных тонких ногах, поднимался по трапу на тральщик. Часовой Валька Егоров преградил ему дорогу:

— Вам кого?

— Мне крайне необходимо видеть капитана Каракуркчи!

— Оставьте нас хоть сегодня в покое!— сказал Валька Егоров.— Сегодня Лаврентий Бисквитов разбил водомерную трубку—клингер!

— Опять этот клингер!— поморщился агент угрозыска.

— Но без клингера наш тральщик не сможет выйти завтра в море на лов опасной «рыбки»! А тут еще вы ходите, аж тошно!

— Найду виновного — перестану ходить! — сказал агент угрозыска скучным, вялым голосом. И зашагал по палубе тральщика.

Но напрасно агент угрозыска стучал в дверь каюты капитана Каракуркчи. Капитан в это время был внизу, в машинном отделении. Он стоял возле Бисквитова, которого окружили товарищи.

— Не защищайте его, товарищ капитан! Я своими глазами видел, как Бисквит грохнул ломиком по клингеру!— говорил один из военморов.

— Я не хотел! Я нечаянно!— оправдывался Бисквитов.— Ломик сам зацепился за котел, я ломик только на плече нес!

— Врешь, шкура! Ты нарочно разбил клингер! Чтобы тральщик не смог завтра выйти в море!.. Мин, шкура, боялся!

— Ликвидировать такого!

Капитан Каракуркчи говорил:

— Я не допущу самосуда на корабле! Существует трибунал! Не допущу самосуда!

— Какой же это самосуд?— спрашивал Степка Кугут, сжимая свои здоровенные кулаки. — Я только один разочек по его бесстыжим глазницам вдарю! Он клингер разбил, а я ему очи разобью!

Капитан Каракуркчи расстегнул верхнюю пуговицу кителя, улыбнулся, вздохнул. И вдруг, оставив свою строгую, холодную официальность, сказал военморам просто и душевно те слова, которые до этого говорил лишь с иронией:

— Хлопцы, а хлопцы!.. Что же мы теперь будем делать?

Военморы притихли сразу. Угомонились. Перестали размахивать кулаками и грозить Бисквитову. А капитан Каракуркчи продолжал так же просто и душевно:

— Я ведь, хлопцы, слово дал в горсовете! Понимаете, дал слово, что наш тральщик завтра выйдет в море! И вышел бы!.. А теперь...

Военморы молчали. Ваня Кудинов присел на корточки и принялся неизвестно для чего подбирать с угля осколки стекла — все, что осталось от клингера.

— Нет, клингер я вам дать не могу! При всем своем желании не могу!— говорит бывший офицер царского флота теперь «старый спец» Владимир Анатольевич Казарцев.— Где это видано, чтобы с одного корабля снимали деталь и передавали на другой?

— Вы правы, инструкции запрещают это делать,— соглашается с ним капитан Каракуркчи.—Но сейчас, когда на семь дней прекращено плавание по Черному морю и ваше судно все это время простоит в порту...

Казарцев кладет ему на плечо руку:

— Тебе что — больше всех надо? Сидел бы и не рыпался!.. Красным скоро конец — это бесспорно! И тогда придется за все ответить. А у тебя дочь.

Каракуркчи снимает со своего плеча чужую руку.

Они разговаривают на палубе эсминца, а на причале у трапа капитана Каракуркчи ожидают военморы, их на миноносец не пустил часовой.

Капитан Каракуркчи спускается по трапу. Разводит руками — значит, раздобыть клингер ему не удалось. Его ни о чем не спрашивают. Идут по причалу молча. Егоров. Графов. Военморы. Их капитан.

Грузовой пароход «Грильдон» стоял у причала. Недавно прошел дождь, мокрый флаг повис тряпкой — определить, какому государству принадлежало судно, было трудно.

К пароходу подходили двое. Пожилой моряк, наверное, один из помощников капитана, и молодая светловолосая женщина. Оба навеселе.

— Ви мой надежда в этот воньючий гавань...— сказал моряк и погладил женщине руку.

— Какой ты, иностранчик, ласковый!— улыбнулась она.

Вид у нее был усталый, ко всему безразличный. А улыбалась она лишь для того, чтобы развеселить спутника.

Им навстречу шли военморы. Гриць Графов отбросил щелчком недокуренную цигарку, сказал:

— Айн момент!

И подлетел к иностранцу:

— Понимаешь, капиталист! Нам позарез требуется водомерная трубка! Клингер — понимаешь?..

— О! Клингер!

— Он самый! Все, что только попросишь, мы тебе за него дадим! Месячную получку! Двухнедельный паек в твою пользу за него отчислим!

— О! Клингер!— но кроме этого слова моряк ничего не понимал.

Подошел к ним капитан Каракуркчи. Он заговорил с моряком сначала по-французски, потом — по-английски. Моряк заулыбался. Ответил.

Капитан Каракуркчи сказал военморам:

— Лишний клингер у него на пароходе есть. Но, говорит, что после семнадцатого года он нас, русских, ненавидит. Я ему и деньги предлагал... И даже свою банку вишневого варенья, которое я летом выменял на бриллианты покойной жены, чтобы поправить здоровье дочери. Не соглашается!

— Неужели варенье?— недоверчиво переспросила женщина.— Целая банка вишневого варенья?

— Да! В наше полуголодное время это дороже любой валюты.

— Иностранчик! Устрой!.. Скажите ему, что я очень люблю вишневое варенье! Лет пять не ела! Скажите это ему!

Капитан Каракуркчи сказал это по-английски. Моряк кивнул, погладил женщине руку, жестом попросил подождать его — и взбежал по трапу на пароход «Грильдон».

А Вега продолжает собирать варенье, разлившееся на полкомнаты. Собирает в ведро. Торопится. Куски стекла от расколотой сулеи — крупные и мелкие — она выбрасывает в мусорную корзину. Но, конечно, не все стекло ей удается выбрать из варенья. Она это понимает, приговаривает упрямо:

— Ну и пусть!.. Пусть теперь варенье будет со стеклышками! Все равно мне самой его есть, папа варенье не любит! Ну и съем со стеклышками! Ну и умру от этого, пусть! Умру Ване назло, пусть знает!

Собрав варенье и поставив ведро за платяной шкаф на место сулеи, Вега вытирает мокрой тряпкой пол, выкручивая и промывая тряпку в эмалированном тазике.

Слышно, как отпирают замок. В передней разговаривают — папа пришел! Вега задвигает под кровать эмалированный тазик и прячется в платяной шкаф, прикрывая за собой дверцу и придерживая ее изнутри за выемку, оставшуюся от замка.

— Все-таки я не уверен в этом клингере!.. Если деталь не новая и была в длительном

употреблении, то может подвести нас в ответственный момент!— говорит капитан Каракуркчи военморам, входя вместе с ними в комнату.

А моряк доказывает что-то на своем языке. Возмущается.

— Видите, хлопцы, он дает честное слово. Кажется, это слово дворянина, что клингер новый. Совершенно новый!— говорит капитан Каракуркчи.

Военморы помогают ему отодвинуть платяной шкаф. Капитан Каракуркчи вытаскивает из-за шкафа ведро:

— Ничего не понимаю! Ведь варенье было в сулее! Странно!

Притаившись в шкафу, Вега слышит весь разговор. Дрожит от страха.

Моряк улыбается. Говорит быстро-быстро. А Каракуркчи переводит его слова военморам. Впрочем, не столько переводит, сколько ему самому хочется узнать их мнение:

— Господин говорит, что России без них не обойтись! Дескать, мы кричим о мировой революции, а сделать даже клингера не можем! Он уверен, что рано или поздно Россия придет к ним за помощью... на поклон!

— Он скорее подохнет, чем мы ему кланяться станем!— говорит Степка Кугут.

— А разве это не поклон?— Каракуркчи кивает на клингер.

— Нет! Его мамзеле захотелось варенья, а он нам за это клингер дает,— отвечает Степка.

Моряк прощается с одним лишь Каракуркчи. На военморов он не смотрит. Уходит вместе с женщиной, унося ведро.

Капитан Каракуркчи прячет в карман клингер:

— Теперь мы сможем выйти в море! Завтра же! Вот только покраску тральщика не успели закончить.

— До свидания! До свидания!

С берега машут руками. Машут платочками. Это провожающие. Среди них — Феня. Вега. Женщины. Старушки. Все они смотрят в сторону моря. Многие вытирают слезы.

— Берегите себя! Мины с осторожными дружат!— кричит Феня.

А в море уходит на опасную работу дивизион тральщиков. У причала — миноносцы, канонерские лодки. На рейде — крейсера, линкор. Четкими шеренгами разноцветных флажков они желают тральщикам удачи.

В составе дивизиона уходил в свой первый рейс восстановленный тральщик «Зверь». Корабль вышел в море недокрашенным. Одна половина его корпуса — носовая часть — была светло-серой, другая половина — темной, со следами ржавчины... Целиком покрасили только первую трубу, вторую успели покрасить лишь до половины. Корабль имел пестрый вид, он чем-то напоминал клоуна в костюме, сшитом из кусков разноцветной ткани.

Тральщик «Зверь» был уже далеко от берега, когда на причал вышел агент угрозыска.

— Опоздал я, как жаль! Ушел тральщик! — сказал он, вглядываясь вдаль.— Я ведь не всех допросил.

— Ничего, сынок, допросишь еще, коль они благополучно назад повернутся!.. Сам, сынок, должен понимать: тральщик по одной дороге со смертью ходит,— ответил агенту угрозыска один из провожающих — старик в дырявой соломенной шляпе.

Провожающие стали расходиться.

— Товарищ капитан! Подрезана шаровая мина! Всплыла на поверхность справа за кормой!— докладывает военмор.

Позади тральщика качается на волнах обросшая водорослями и ракушками макушка шаровой мины.

— Что ж, будем расстреливать ее!— говорит Каракуркчи.— Спустить шлюпку!

И вот уже шлюпка с минерами приближается к мине. Разворачивается невдалеке, чтобы подойти к ней кормой.

В шлюпке двое. Минеры. Степка Кугут и Валька Егоров. Степка лежит животом на корме, вытянув вперед руки.

— Ты поосторожнее своими медвежьими лапами!— говорит ему Валька.

— Нянькаюсь, как с грудным дитем.

— С грудными проще: они не взрываются,— говорит Валька.

Степка осторожно кладет ладони на рябую, шершавую поверхность мины и, не оборачиваясь к Вальке, коротко требует:

— Патрон!

Не оборачиваясь, берет патрон из Валькиных рук. Начинает укреплять его на мине. Скоро-скоро загорится бикфордов шнур. Он будет гореть восемь минут...

Валька Егоров уже на веслах. Поднял их над водой, приготовился. Ждет только Степкиной команды...

— Пошел! — и Валька налегает на весла. Степка помогает ему. Шлюпка скользит по воде легко. Шлюпка возвращается к тральщику.

Дымится бикфордов шнур. Он будет гореть восемь минут...

Капитан Каракуркчи смотрит на циферблат карманных часов.

— Шесть минут до взрыва остается! — говорит.

И передвигает ручку машинного телеграфа.

А в котельне в это время копошатся кочегары. Голые по пояс, некоторые в одних трусах — и все как один основательно перемазаны углем. Только глаза сверкают. Кочегары орудуют лопатами, скребками.

Старшина кочегаров — Гриць Графов. Он сегодня в веселом настроении, улыбается. Взглянув на показания водомерной трубки—клингера, приговаривает:

— Слушай своего старшину, черномазые черти! Подкинем угольку — поднимем давление! Шевелись, черномазые!..

Ваня Кудинов беспокоится:

— Наши, мабуть, уже подрезалы чертову мину! Как бы она наш корабль не задела!..

— Пока мина взорвется, тральщик успеет отойти от нее подальше, на безопасное расстояние.

— Тогда почему полный вперед не приказывают? Уже время!— беспокоятся военморы.

И вдруг — взрыв. Шипение. Свист.

Нет, это не мина взорвалась.

Это — авария парового котла.

Разорвало паром клингер. Обманул иностранец капитана Каракуркчи, обманул!

И теперь две мощные, скрещивающиеся между собой струи горячего пара хлестали в том месте, где совсем недавно был установлен клингер.

Пар заволакивает котельню.

Кочегары растерялись. Кричат, суетятся.

Капитан Каракуркчи смотрит на циферблат карманных часов.

— Пять минут остается до взрыва мины!— говорит.

Ему докладывают:

— Товарищ капитан! Шлюпка с минерами поднята на борт тральщика!

— Добро!— капитан устанавливает ручки машинного телеграфа против слов «Полный вперед», говорит спокойно в переговорную трубку:—Полный вперед! Самый полный!

Штурвальный шепчет:

— Скорее! Скорее уйти подальше от мины! Скорее!..

А тральщик — ни с места. Спокойно море за его кормой, не бурлит над корабельными винтами вода.

Теперь уже нервно, возбужденно капитан дергает ручки машинного телеграфа. Снова и снова стрелка останавливается против слов «Полный вперед». Капитан Каракуркчи кричит в переговорную трубку:

— Полный вперед! Черте что!.. Полный! Полный вперед!

А тральщик — ни с места. Спокойно море за его кормой, не бурлит над корабельными винтами вода.

Степка — возле капитана.

— Разрешите, я сорву с мины патрон! Доплыву и сорву! Только разрешите! — просит Степка.

— Теперь не успеете! .. Три с половиной минуты осталось!

Капитан Каракуркчи вновь склоняется над переговорной трубкой. На лбу у капитана капельки пота, он кричит:

— Полный вперед! Полный вперед!— И уже говорит тихо, как бы самому себе: — Или нас сейчас разорвет ко всем чертям!

... Гриць бросается к котлу. Ему нужно добраться к двум краникам, расположенным у оснований струй, и перекрыть их. Но не так-то легко это сделать. Дорогу к краникам преграждает пар—горячий, под высоким давлением, смешанный с кипящей водой. Двумя мощными скрещивающимися струями он бьет из котла.

Прикрываясь вытянутыми вперед ладонями и отвернув лицо, Гриць подбирается к краникам. Ему удается закрыть нижний краник, и сразу исчезает нижняя струя.

Но пока он закрывал второй краник, верхний, струя пара полоснула его по рукам, по плечу, по груди... И каждое такое прикосновение кипящей струи вызывало сильные ожоги... И таких ожогов уже много на теле... Но Гриць словно не чувствует их. О себе Гриць Графов тогда не думал... Просто не успел подумать...

Он неосторожно повернулся — струя хлестнула по лицу. Гриць не выдержал, застонал:

— Ой, больно!.. О-ой, как горячо!.. Как печет!..

Но краник все-таки закрыл. Сильная была боль. Он упал. Лежит в мелкой угольной пыли, рассыпанной перед котлом. Ваня Кудинов склонился над ним, хочет поднять, но Гриць снова стонет:

— Ой, не трогай меня! Ну не трогай же! Ой, жгет!

...А за кормой тральщика уже бурлит вода. Тральщик уходит. Все дальше, все дальше от мины.

И вдруг большой силы взрыв сотрясает море, небо, тучи. Далеко за кормой тральщика взлетает водяной столб. Но тральщик уже далеко. Он успел уйти на безопасное расстояние.

Раскаленный, с рваными краями осколок падает к ногам Вальки Егорова. Еще немного — и осколок врезался бы в него. Но осколок не долетел. Упал в засохшую лужицу разлитой Грицем краски. Помните, как Гриць опрокинул ведерко с краской, когда беспокоился о Фене?..

Военмор Егоров поднимается на ходовой мостик и четко докладывает:

— Товарищ капитан! Задержка в ходе тральщика произошла из-за аварии водомерной трубки—клингера! Вахтенный старшина кочегаров Графов получил сильные ожоги!— И добавил тихо, грустно:—Очень сильные ожоги!..

— Я, батенька, тридцать семь лет нахожусь при медицине! Я видел Цусиму... фронты трех войн! Сами знаете, что это! Но таких ожогов... так обожженного человека я встречаю впервые!— говорит комиссару Диденко главврач морского госпиталя Викентьев.

— Спасли же вы мне жизнь, спасите и ему! — просит Диденко.

— С вами, батенька, было проще! В вас всего-навсего шесть пуль сидело!

— Сделайте, сделайте что-нибудь, Виталий Алексеевич, прошу вас! Такой чудесный парень — вы даже не представляете! Столько людей спас, корабль!— говорит Диденко.

Гриць перебинтован. Так сильно, что не узнать его. Голова, лицо, грудь, плечи — все тело в бинтах.

— Жарко! Ой, как жарко! — слышится сквозь бинты.

А Феня дрожит от озноба. Кутается в тонкий больничный халат. Рядом с кроватью на табуретке торчат из стакана несколько леденцовых петушков на палочках — их Феня принесла Грицю.

— Почему комиссар не идет? Фень, ты здесь?

— Здесь,— отвечает она.

— Скажешь комиссару... Буржуя я изуродовал... я... я не хотел его так... я клингер снимал... Он меня ножиком пырнул... в плечо... со спины... Я его двинул за это.. От него самогонкой несло. По зубам я ему попал... Ой, жарко!

Гриць умолкает.

— Грицько, не засыпай... разговаривай со мной! Ну не засыпай! —просит Феня.

Но Гриць молчит.

Главврач и Диденко. Входят.

— Больной, кажется, что-то сказал?— спросил главврач.

— Я н-не помню... кажись, про погоду рассказывал,— говорит Феня.

Главврач склоняется над кроватью. Потом выпрямляется. Кивает головой. Все!

Феня замечает их взгляды. Обнимает Гриця. Целует бинты. На бинтах остаются влажные пятна — следы Фениных слез.

Зима промозглая — капризная южная зима. Люди уже ходили в шапках-ушанках, в пальто, шинелях.

У причала стояли тральщики. Среди них «Зверь». Восстановленный корабль. Его борта, носовая часть, корма были выкрашены светло-серой краской. Трубы — черной, обе трубы. Шлюпки на палубе — белой.

Снег сыпал мокрый, ветер дул — в такую погоду люди предпочитают отсиживаться под крышами, но в этот день на причале толпились люди. Лицом к тральщику стоял в четыре шеренги строй военных моряков. Как раз в это время в порту был обеденный перерыв, и к тральщику пришли грузчики, рабочие судостроительных мастерских, старики-боцманы. Они молчали, и многие поснимали с голов шапки. Потому что комиссар говорил о человеке, которого нет. О человеке, который погиб, спасая товарищей и свой корабль. Каждый человек должен иметь после смерти памятник... Особенно такой человек, как Гриць Графов... И поэтому ему надо поставить такой памятник, который увидели бы люди во всех портах... Еще комиссар говорил о том, что Черноморский флот уже вышел из своего катастрофического положения и перешагнул через стадию разрухи к восстановлению своей мощи и боеспособности; на обломках старого царского флота начинает строиться новый, рабоче-крестьянский Красный Флот!

Люди слушали комиссара и смотрели на завешанный парусиной борт тральщика. Потом парусину сняли, и все увидели на борту корабля новые красивые слова: «Комсомолец Графов».

Увидели их товарищи Гриця по экипажу: Ваня Кудинов, Степка Кугут, Валька Егоров...

— Где Феня?..— спрашивает Валька.— Почему ее здесь нет?..

Ваня приходит к Фениному двору. И видит в нем новых, незнакомых ему людей. Чужие люди хозяйничают здесь. Разгружают телегу. Сундуки, корыта, зеркало, скамейки — все эти вещи они вносят в Фенину хату.

— Тут одна дивчина... Феня в этом дворе жила,— говорит Ваня несмело.

— Это у которой батько лодочный мастер?— спрашивает пожилая женщина. —Они здесь больше не проживают... А хату нам продали...

— По дешевке, спешно!— добавляет мальчуган лет семи в отцовском картузе.

— Цыц! — и женщина влепила мальчугану оплеуху.

— Вы их, флотский человек, еще можете увидеть. Во-она их каюки маячат,— говорит пожилая женщина, указывая в сторону моря.

По морю гуляли белые барашки волн. Свежий ветер. Темные тучи. Черный парус. Большой залитый смолой баркас уходил в открытое море медленно: он тянул на буксире несколько лодок. В баркасе под парусом были сложены стулья, спинки кроватей, комод, ведра... В лодках — разобранный верстак, столярный инструмент, обструганные рубанком шпангоуты и доски обшивки.

Фенин отец сидел на шкотах. Феня сидела рядом с ним. В руках она держала граммофон.

— Я никому не скажу, что твой...— отец помолчал,— что твой невенчанный чоловик убийство сотворил... Но в этом заклятом городе нам больше не бывать: ни нам с матерью, ни тебе, ни твоему дитю, когда оно народится.

А Феня его не слушает. Оглянулась. Молча прощается с берегом, с городом. Отец смотрит на нее волком и шипит со злобой:

— Отдай бисов граммофон! В море выкину! Изломаю! Отдай!..

Феня не отдает. Еще крепче прижимает граммофон к груди.

— Отдай или изобью!..

Он только замахивается. Но ударить ее не решается.

Феня выдерживает его взгляд. Она скорее жизнь отдаст, чем этот граммофон — единственную память о ее Грице.

— Может, вы скажете, где мне теперь Феню найти?..— спрашивает Ваня Кудинов у пожилой женщины.

— Шукай ее у моря, флотский человек. Батько ее — лодочный мастер, она — рыбачка. Понимаешь? Жить таким без моря никак невозможно!— отвечает пожилая женщина.

Вечереет. Темные тучи. Черный парус. Он все меньше. Баркас Фениного отца уходит в открытое море.

— Весной двадцать третьего меня направили в Севастополь в школу младших командиров,— рассказывает голос старпома Кудинова,*— и только спустя четыре с половиной года после гибели Гриця...*

Оглушая улицу лихой матросской песней, шел по бульвару строй красных военморов. Военморы были в белой, так называемой майской форме. Шли тесно сомкнутыми рядами — так только моряки умеют ходить. Но особой подтянутости в них не чувствовалось. Может быть, это было оттого, что каждый в строю нес под рукой завернутые в газету вещички личного обихода и — конечно! — березовый веник. Военморы шли в баню.

И еще один строй шел вдоль бульвара. Этот уж совсем неорганизованный, а о подтянутости и говорить не приходится. Шел этот строй медленно, растянулся на полквартала, парами, взявшись за руки и оглядываясь по сторонам изумленными глазенками.

Строй военных моряков вел младший командир Иван Кудинов, был он уже не в бескозырке, а в мичманке, и у него под рукой тоже виднелся березовый веник. Строй малышей, среднюю группу детского сада, вела воспитательница. Молодая женщина. Черноглазая. С толстой, словно просмоленной косой. Это Вега Каракуркчи.

Оба строя встречаются. Оба строя поют. Только песни у них разные. Взрослые и детские.

— Ваня!— кричит воспитательница и бежит ему навстречу.

Он остановился. Он узнал ее сразу. Оглянулся на строй.

— В баньку мы направляемся,— сказал.

Вега расхохоталась:

— А ты такой же потешный, как раньше! Мы с тобой больше четырех лет не виделись. Неужели ты, кроме этого, ничего другого не нашел мне сказать?

Тогда он сказал первое, что пришло ему в голову. Спросил — лишь бы что-нибудь сказать:

— Ты давно здесь?

— Уже полгода как мужа перевели в Севастополь. Мой муж тоже моряк. А раньше мы в Керчи жили. Кстати, знаешь кого я повстречала минувшей зимой в Керчи? Ту самую девушку, с которой Графов дружил. Кажется, ее Феней звать?

— Да?!— у него перехватило дыхание.— Я ее все эти четыре года искал — и не мог найти! Каждое лето на Азовское море ездил... Все отпуска там... И в Мариуполе был... И в Бердянске... Мне говорили, что они где-то на Азовском. Всюду был. Все рыбацкие поселки исходил.

Они разговаривали, а невдалеке друг против друга стояли два строя. Военморы шутили с детьми; дети звали свою воспитательницу:

— Тетя Вега!

— Тетя Звездочка!

— Дядя командир ! Торопитесь! Пар в баньке кончится!— сказал, подделываясь под детский голосок, какой-то весельчак-военмор, спрятавшийся за спинами товарищей.

— Вот оно что...— проговорила Вега.— А я ведь тогда и не догадывалась! Значит, это Феня. Значит, это и есть твоя жена с ребенком, о которой ты тогда всем говорил?

Ваня кивнул головой. Кивнул так, как четыре с половиной года тому назад в городском саду, когда Вега спросила, любит ли он свою жену.

Керченский пролив пересекал паровой буксирный катер. Далеко за кормой желтела песчаными берегами подкова бухты. В самой ее глубине, под невысокой горой Митридат, была рассыпана пригоршня белых ракушек — город Керчь

Отчетливо прочитывалось название катера —«Керченский рабочий». Неожиданно катер остановился.

— Кто бы мог знать, что здесь такие мели. В этот куток наши портовые не заглядывают,— сказал Ване Кудинову капитан.

— Но ведь рыбаки здесь ходят как-то,— возражал Ваня.

— Так то ж рыбаки!— ответил капитан. Он провел пальцем по свежевыкрашенной шлюпке, стер с пальца краску и сказал в раскрытое оконце рубки:

— Вертай, Жора, назад в Керчь!..

Рулевой завертел штурвал.

— Подождите минутку! — Ваня Кудинов решил добираться вплавь. Торопливо разделся, завернул в клеш ботинки и китель, перевязал сверток ремнем и спустился за борт. Поплыл, держа все это над головой в вытянутой руке.

Плавать к этому времени Ваня Кудинов уже умел...

На другой стороне Керченского пролива, на самом юге Таманского полуострова, вытянулась песчаная коса Чушка. Косу облюбовали рыбаки. Керчане селились здесь на несколько недель в году встречать рыбу. Жили артелями в наспех сколоченных из

фанерных ящиков куренях, дощатых сараях, а то и просто в халабудах, слепленных из старой боченочной клепки, обрывков парусов, веток и камыша.

У берега качалось на воде множество рыбацких каюков и баркасов. Поэтому никто не заметил, как Ваня одевался за лодкой.

Здесь столько рыбаков — целый рыбацкий город! Где же ему искать Феню? В говоре, смехе, шуме Ваня услышал знакомую музыку. Невдалеке играл граммофон. При том граммофоне, который Гриць подарил Фене, тоже была такая пластинка... Ваня пошел в ту сторону.

Феню он увидел на берегу невдалеке от большого дощатого куреня. Она склонилась к воде, полоскала детский эмалированный горшок. Почувствовала, наверное, что на нее смотрят, подняла голову. К ней подходил Ваня Кудинов. Она не выронила горшок в море, не стала прятать его за спину.

— А где твой хлопчик?— спросил он.

Это были его первые слова. Он даже «здравствуй» не сказал.

Она ничуть не удивилась его приходу. И не обрадовалась.

— Кухарке нашей помогает,— ответила спокойно.

В сколоченной из досок столовке обедала женская бригада одной из рыболовецких артелей. Женщины молодые и средних лет. Все сильные, здоровые, обветренные. Они только что с моря, аппетит у них волчий. Из казана, стоящего на столе, наваливали в алюминиевые миски огромные глыбы каши, ели расписными деревянными ложками. А в углу, у печки, старушка-кухарка разливала в жестяные кружки кисель. Ей помогал мальчуган лет четырех, чернявый, как цыганенок. С необыкновенно серьезным лицом, важный и гордый, что ему наконец-то поручена обязанность, которой он добивался давно, мальчуган вручал рыбачкам чайные ложки.

— Так и жила все эти годы... Жила, как Гриць того хотел... В артель вступила... И в приметы разные верить перестала... А как выбрали меня наши девчата своей бригадиршей, присоветовали мне в Союз молодежный вступать, да я и сама хотела: Грицю бы такое очень понравилось!

— Знаешь что?... Давай, Феня, поженимся!.. Хоть верь — хоть не верь, а я без тебя жить не могу! День и ночь ты с моей головы не вылазишь!

Она покачала головой:

— Я Гриця люблю.

Увидел в окошко чернявый мальчуган, что его мама с морским дядей разговаривает,—пулей выскочил из столовки:

— Папа приехал! Мой папочка!

С налету обнял Ваню за живот, дотянуться выше ему не удавалось.

— Нет, Гришенька. Этот дядя не твой папа. Твой папа еще плавает. На большом красивом корабле!— сказала Феня.

— Когда еще он вернется!— сказал мальчуган грустно.

И задумался. Уж очень мальчугану хотелось иметь папу!

— Вернется, Гришенька, вернется,— повторила Феня заученно — а что ей еще оставалось ему говорить?

— Почему-то у всех папы возвращаются с моря, а мой все плавает и плавает и никак не возвратится!

Другая бы на Фенином месте расплакалась, слыша это. Но Феня — нет. Феня давно все свои слезы выплакала.

— Дядя капитан! Будь, пожалуйста, моим папой! — попросил Ваню мальчуган.— У всей нашей улицы есть папы — только у одного меня нету. Ну будь.

Ваня посмотрел на Феню вопросительно. «Что же мне ему ответить, скажи?»— спрашивал этот взгляд. Но она молчала. Тогда он взял мальчугана на руки — тот уже давно к нему на руки тянулся.

А Феня села на борт вытянутой на песок лодки. Ваня с мальчуганом на руках присел с нею рядом.

Мальчуган слез с Ваниных коленей, уселся между ним и мамой и сказал, как человек, которому только сейчас все стало понятно:

— Вы поссорились — да?— спросил, заглядывая им в глаза.— А ну-ка, сейчас же помиритесь!.. Протяните друг дружке мизинчики, сцепитесь ими— и помиритесь!..

Они улыбнулись. Сделали так, как он показал. Но ее лицо снова погрустнело.

— Дядя капитан, ты хочешь быть моим папой? Ну будь!

— Если она разрешит.

— Ну разреши, мамочка! Разреши, миленькая!..

— Если ты, Гришенька, так хочешь. Если вы оба хотите...

— Очень хочу!— мальчуган подпрыгнул от радости, как мячик.

— Гришенька, ... он—твой папа!— вымолвила наконец. Ой, сколько труда ей это стоило!

Она обняла обоих. Но смотрела только на сына. Погладила ему голову. Ее лицо по-прежнему было грустным.

Граммофон перестал играть. Из окошка столовки высунулась кухарка:

— Гришенька, сыночек, поставь пластинку!

— Подожди, папа!— мальчуган побежал в столовку.

Феня сказала.

— Понимаешь, Ваня, он никому не разрешает притрагиваться к граммофону Грица... все делает сам!

Мальчуган заводит граммофон. Пускает пластинку.

Этот граммофон и по сей день стоит в квартире старпома Кудинова. Граммофон занимает здесь самое почетное место — на телевизоре одной из последних моделей, в окружении дорогой мебели и других современных вещей.

Кудиновы заводят граммофон довольно часто. Особенно в те дни, когда возвращаются с моря сын и отец. Садятся всей семьей ужинать на освещенном вечерней улицей балконе — их силуэты всегда хорошо видны сквозь завешанную полупрозрачным шелком балконную дверь. Кудиновы любят слушать старые пластинки и смотреть на маячные огни порта.



ДУХ БАНДУНГА В ЖИЗНИ И В ИСКУССТВЕ

Если мы попытаемся отметить на карте земного шара важнейшие центры развития кинематографии и проследить перемены, которые произошли в «географии киноискусства» за последние годы, перед нами предстанет удивительная и отрадная картина. За короткий срок возникло много новых национальных очагов художественного творчества. Постепенно исчезают на кинематографической карте белые пятна, которых раньше было особенно много на азиатском и африканском континентах. Народы, стряхнувшие иго колониализма, невиданными темпами развивают свою национальную культуру. Одним из выражений этого процесса является возникновение и быстрый рост национальной кинематографии в тех странах Азии и Африки, где еще недавно ее не существовало. Рядом с высокоразвитым киноискусством Китайской Народной Республики и Японии, Индии и Объединенной Арабской Республики сегодня выходит на мировую арену кинематография Индонезии и Марокко, Бирмы и Цейлона, Демократической Республики Вьетнам и Таиланда и многих других стран двух частей света. Ни один серьезный исследователь современной художественной культуры не может пройти мимо этих важных явлений. Сегодня все мировое киноискусство стало неизмеримо шире, богаче и многообразнее, чем десять-пятнадцать лет назад.

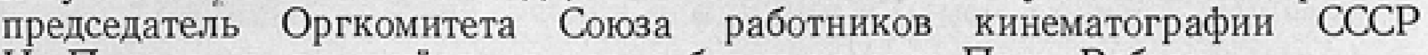
Уровень развития киноискусства в различных странах Азии и Африки, разумеется, неодинаков: те народы, которые лишь в самое последнее время избавились от империалистического гнета и обрели национальную независимость, только приступают к строительству собственной кинематографии. Однако трудно переоценить значение первых ростков киноискусства в странах, где оно сегодня только рождается. Что же касается таких стран, как, например, народный Китай или Индия, то их кинематография давно уже стала мощным и значительным фактором в духовной жизни человечества.

Вот почему огромный интерес вызвал происходивший недавно в Ташкенте кинофестиваль стран Азии и Африки. В нем принимали участие 22 государства, чьи народы составляют более половины населения земного шара. Программа фестиваля была наглядным свидетельством роста национального искусства каждой из стран, участвовавших в этом международном кинематографическом празднике. Дружеские встречи и беседы участников фестиваля показали растущее стремление деятелей искусства стран Азии и Африки к взаимному духовному общению, обмену творческим опытом, к совместной борьбе за независимость каждой из стран и развитие ее национальной культуры, за прочный мир во всем мире.

Выражением этих благородных принципов и стремлений является и другое важное событие этого года — конференция писателей стран Азии и Африки в Ташкенте.

Эта конференция и ташкентский кинофестиваль останутся важными вехами в истории развития культурных связей между странами Азии и Африки — связей, имеющих исключительное значение для дела мира и прогресса.

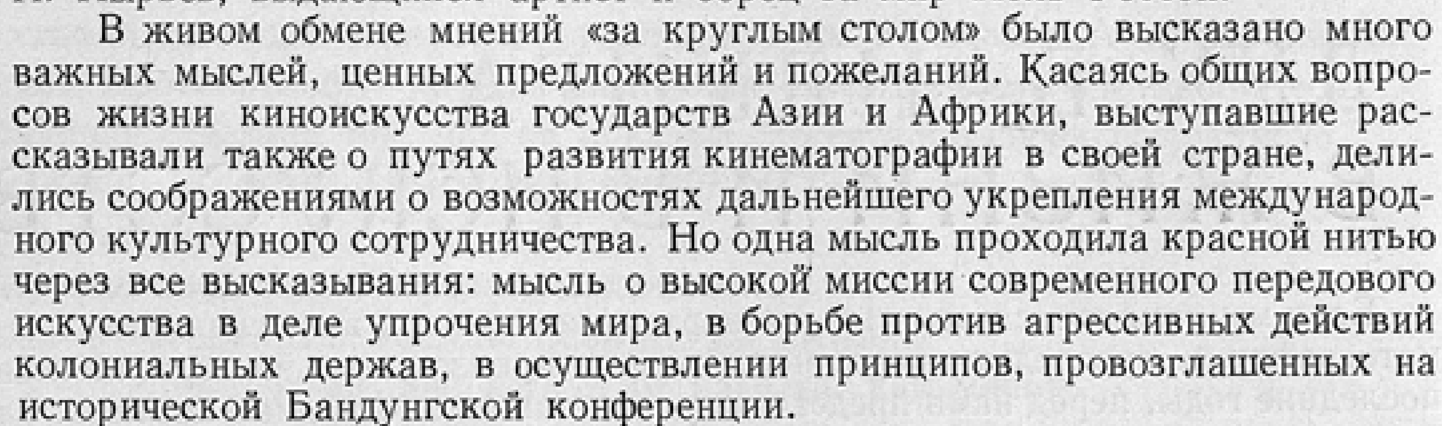
В дни ташкентского фестиваля редакция журнала «Искусство кино» организовала в столице Узбекистана встречу кинематографистов стран Азии и Африки «за круглым столом». В большом павильоне Ташкентской киностудии собрались деятели киноискусства Бирмы, Демократической Республики Вьетнам, Индии, Индонезии, Китайской Народной Республики, Корейской Народно-Демократической Республики, Марокко, Монгольской Народной Республики, Объединенной Арабской Республики, Пакистана, Судана, Цейлона, а также Азербайджанской, Армянской, Грузинской, Казахской, Киргизской, Таджикской, Туркменской и Узбекской Советских Социалистических Республик. В беседе участвовали также члены редакционной коллегии журнала и заместитель министра культуры СССР В. Сурин. Некоторые видные деятели культуры, находившиеся в этот день за пределами Ташкента, прислали свои выступления в письменном виде; в числе этих «заочных» участников встречи—



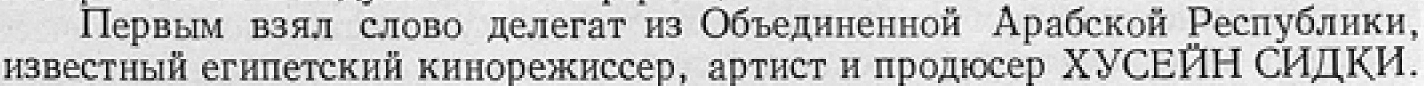
председатель Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР И. Пырьев, выдающийся артист и борец за мир Поль Робсон.



ХУСЕЙН СИДКИ
(ОАР)



В живом обмене мнений «за круглым столом» было высказано много важных мыслей, ценных предложений и пожеланий. Касаясь общих вопросов жизни киноискусства государств Азии и Африки, выступавшие рассказывали также о путях развития кинематографии в своей стране, делились соображениями о возможностях дальнейшего укрепления международного культурного сотрудничества. Но одна мысль проходила красной нитью через все высказывания: мысль о высокой миссии современного передового искусства в деле упрочения мира, в борьбе против агрессивных действий колониальных держав, в осуществлении принципов, провозглашенных на исторической Бандунгской конференции.



Первым взял слово делегат из Объединенной Арабской Республики, известный египетский кинорежиссер, артист и продюсер ХУСЕЙН СИДКИ. Он, в частности, сказал:

— В настоящее время во всех странах Азии и Африки создаются фильмы, посвященные борьбе за мир и укрепление мира. Эта тема волнует все народы Азии и Африки. Призыв к миру близок и понятен этим народам. Тем важнее культурное общение между ними, в частности, в области киноискусства.

Выступает глава делегации кинематографистов Индонезии г-н ХАРЬОТО:

— Я не могу найти слова, чтобы выразить благодарность за эту нашу встречу, открывающую возможность плодотворного обмена мыслями.

Да, разумеется, идеями мира проникнуто наше киноискусство. Эти идеи были провозглашены на Бандунгской конференции стран Азии и Африки. Они воплощены в пяти принципах «панча шила», которые дороги нашим народам. Международный кинофестиваль в Ташкенте особенно радует тем, что дух его соответствует принципам «панча шила».



ХАРЬОТО
(Индонезия)

Когда в 1945 году мы провозгласили независимость Индонезии, весь народ сплотился для борьбы за суверенитет нашей свободной республики. Дальнейшее развитие нашего государства, нашей культуры зависит от того, удастся ли нам сохранить и упрочить мир. Вот почему творческие работники Индонезии считают своим важным долгом борьбу против войны.

С большим вниманием было выслушано выступление руководителя китайской делегации ВАН ЯНА.

— В сегодняшнем мире, — сказал он,— народы Азии и Африки стоят на передовой линии битвы против колониализма и империализма. Один за другим эти народы, которые на протяжении многих веков подвергались эксплуатации и испытывали всю тяжесть колониального гнета, освобождаются от чужеземного ига или вступают на путь борьбы за национальную независимость. Пусть же кинематография, как самое массовое из искусств, верно служит народам в этой их борьбе! Киноискусство должно в своих произведениях выражать дух Бандунга, волю народов Азии и Африки к свободе и миру!

В наше время силы мира и демократии, силы, стремящиеся к национальной независимости, уже значительно мощнее, чем агрессивные силы империализма и колониализма. Это очень большой исторический факт.

Киноискусство обязано, как говорят в Китае, поднимать боевую волю народов, чтобы сбить спесь с наших врагов. Надо средствами искусства воспитывать народы в таком духе, чтобы не приходилось просить мира, как милостыни. Мир можно упрочить только путем решительной борьбы против попыток развязать агрессивную войну.



ВАН ЯН
(КНР)

В киноискусстве стран Азии и Африки за последние годы наблюдается одна очень заметная тенденция. Она выражается в том, что, развивая лучшие национальные культурные традиции, кинематография все шире отражает действительность, все активнее выражает идеалы и чаяния народов. Именно эта положительная тенденция открывает безгранично широкие перспективы перед киноискусством. В этом отношении кинематография стран Востока резко контрастирует с упадочным киноискусством капиталистических стран Запада, которое дальше и дальше уходит от реальной действительности.

Ван Ян говорит далее о развитии кинематографии в Китайской Народной Республике, где благодаря заботам Коммунистической партии созданы благоприятные условия для расцвета художественного творчества.

— Как и другие формы искусства, наша кинематография активно служит делу сохранения мира и строительства социализма, служит широким массам рабочих, крестьян и солдат. Для того чтобы создавать еще больше хороших фильмов, китайские кинематографисты идут в самую гущу населения, в массы рабочих, крестьян и солдат. Они едут на заводы и в деревни, где они будут жить долгое время, с тем чтобы жизнь трудящихся стала для них источником творческих идей. Они стремятся запечатлеть на кинопленке сегодняшний облик нашей родины, находящейся на крутом подъеме, огромный размах социалистического строительства. Мы считаем, что киноискусство может удовлетворять запросы рабочих и крестьян только при условии, если оно будет еще глубже связано с их повседневной жизнью. Поэтому связь киноработников с народными массами в их труде, в их повседневной борьбе стала коренным принципом нашей работы.

В беседу вступает один из старейших деятелей киноискусства Узбекской ССР КАМИЛЬ ЯРМАТОВ:

— В прошлом году мне посчастливилось в составе советской киноделегации участвовать в Неделе фильмов стран Азии в Пекине. Там, в столице Китайской Народной Республики, зародилась идея организации первого фестиваля киноискусства государств Азии и Африки. Сейчас мы яснее осознаем, какую большую, неоценимую силу представляет кинематография этих стран.

Совершенно очевидно, что важнейшей темой современного киноискусства является тема борьбы против угрозы новой войны, борьбы за свободу и счастье всех народов. Все народы — большие или малые — должны пользоваться благами свободы и независимости. Думается, что именно эта великая и неисчерпаемая тема должна привлекать главное внимание кинодраматургов, режиссеров, артистов стран Азии и Африки.

Кинематография Узбекистана еще сравнительно молода. Когда в нашу студию пришли юные, полные энергии люди, любящие киноискусство, но не имеющие профессиональных знаний и опыта, они не знали, с чего начать. К ним на помощь пришли наши старшие братья — русские киномастера. Они дружески нам помогали, любовно растили национальные кадры. И сегодня узбекская кинематография может гордиться своими первыми творческими успехами. Мы мечтаем в наших новых работах поднять большие темы современности, стремимся создавать произведения, которые помогали бы сближению народов.



КАМИЛЬ ЯРМАТОВ
(Узбекская ССР)



У НИ ПУ
(Бирма)

Руководитель делегации Бирмы, артист и продюсер У НИ ПУ заявляет, что он полностью согласен с мыслями других участников встречи о роли киноискусства как орудия борьбы за мир:

— Искусство кино очень любимо всеми народами, и с его помощью мы можем содействовать улучшению отношений между всеми странами, если только будем стараться делать все зависящее от нас в этом направлении. Каждый в отдельности, возможно, и не достигнет цели. Только совместными усилиями мы можем завоевать мир во всем мире. Это жизненно важно для всех людей и в особенности для работников искусства, ибо художественное творчество может процветать только в условиях мира. Я горячо поддерживаю тех, кто говорил здесь о высоком долге и большой ответственности художников в наше время.



ФАМ ТУАН КХАНЬ
(ДРВ)

Слово берет делегат из Демократической Республики Вьетнам ФАМ ТУАН КХАНЬ.

— Здесь правильно говорили, что в искусстве стран Азии и Африки есть новая, отрадная тенденция: оно все активнее откликается на запросы жизни, поднимает свой голос против войны, против империализма. Это искусство постепенно ослабляет влияние стандартной американской кинопродукции, которая отравляет умы и сердца людей.

Наша кинематография зарождалась в ходе борьбы против иноземных захватчиков. Сейчас, когда мы добились независимости, киноработники нашей республики деятельно участвуют в движении за мир и объединение страны, за светлое социалистическое будущее. Киноискусство Вьетнама еще не вышло из юношеского возраста. Нам предстоит решение многих трудных технических и творческих задач. Поэтому для нас представляются особенно ценными взаимопомощь стран Азии и Африки, их сотрудничество в деле развития кинематографии.



ШАКЕН АЙМАНОВ
(Казахская ССР)

К мыслям других участников беседы о высоком общественном назначении киноискусства присоединяется кинорежиссер и артист ШАКЕН АЙМАНОВ (Казахская ССР).

— Мы, советские люди, — подчеркивает он, — никому не навязываем свои политические взгляды, свое мировоззрение, свой образ жизни. Мы хотим, чтобы каждый народ жил так, как он хочет, чтобы каждый народ был счастлив и свободен, чтобы его не терзали колонизаторы. Не подлежит сомнению, что киноискусство имеет первостепенное значение в развитии культуры, в обогащении духовных, творческих сил народа. Нельзя не согласиться с высказанными здесь важными соображениями о больших задачах киноискусства наших дней, о его месте в борьбе за освобождение и духовное раскрепощение народов, за высокие прогрессивные идеалы человечества. Мне думается, что кинематографисты стран Азии и Африки должны приложить еще больше усилий для осуществления этих благородных задач. На мой взгляд, в некоторых странах чрезмерное внимание уделяется пусть актуальным, но сравнительно мелким семейно-бытовым темам. Разумеется, и такие темы имеют право на воплощение в киноискусстве. Но было бы неверно ограничиваться ими в великую эпоху, когда решаются судьбы народов на столетия вперед.

В унисон с настроениями всех участников встречи звучат взволнованные слова ПОЛЯ РОБСОНА:

— Общеизвестна огромная роль, какую играет в современной жизни наиболее массовый и доходчивый вид искусства — кинематография. Я глубоко убежден, что деятели кинематографии стран Востока представляют растущее и прогрессивное кино-

искусство. Экраны некоторых стран Запада заполняют фильмы об убийствах, о приключениях ковбоев, о военных зверствах. В картинах, созданных в Азии и Африке, мы видим подлинную жизнь народов, в них отражаются благородные, гуманистические стремления. Я горячо приветствую творцов этих картин.

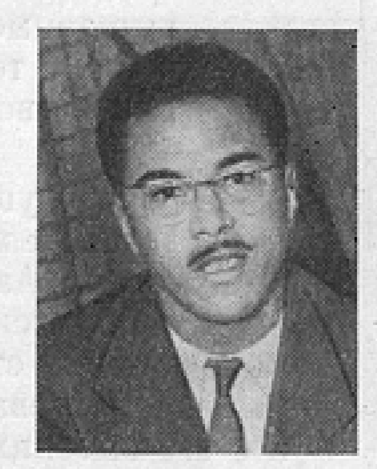


ПОЛЬ РОБСОН

Поль Робсон говорит о своем желании сыграть новые кинематографические роли и добавляет:

— В киноискусстве, по существу, еще не показана по-настоящему жизнь негров. В театральной драматургии негры иногда фигурируют, но чаще всего они вводятся в пьесы как объект для насмешек. Я считаю, что кинематография должна по-настоящему показать жизнь негра-труженика, раскрыть его помыслы, надежды и чаяния.

Я уверен, что в ближайшие годы деятели киноискусства Азии и Африки порадуют нас многими произведениями, которые будут поднимать духовные силы народов и воспитывать у зрителей высокое чувство уважения к человеку.



АХМАД СУНСИ
(Марокко)

Гости из стран, где производство фильмов только начинается, говорили «за круглым столом» о первых шагах отечественного киноискусства, о важности обмена творческим опытом между деятелями искусства стран Азии и Африки.

Слово получает делегат из Марокко АХМАД СУНСИ:

— Марокканцы рады тому, что деятели киноискусства собрались здесь, чтобы поддержать дух Бандунга. Именно этим духом, идеями свободы и братства народов проникнуто искусство моей страны.

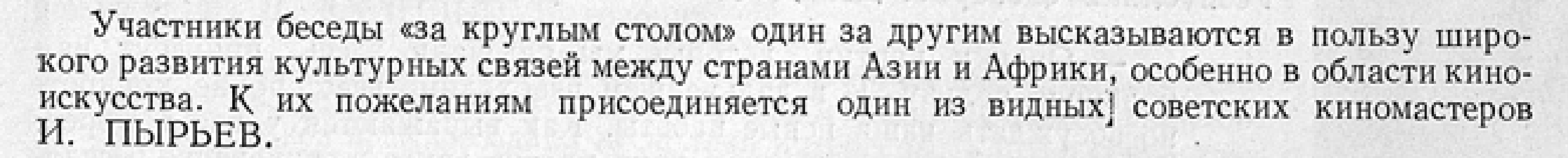
Кинематография Марокко родилась всего несколько месяцев тому назад. Мы придаем особенно большое значение фильмам, которые несут просвещение в народные массы. В ближайшее время в Марокко будет выпущено 60 фильмов подобного рода. Для успешного роста нашего киноискусства представляются очень полезными встречи и контакты кинематографистов стран Азии и Африки. Они помогут нам совершенствовать молодое киноискусство Марокко.



САИД ХАЛИФ
(Судан)

Приехавший из Судана артист САИД ХАЛИФ призывает расширить братскую взаимопомощь киноработников Азии и Африки, с тем чтобы оказать содействие развитию кинопроизводства в каждой из стран.

— Я буду говорить о моей родине — Судане. Я рад, что приехал в Ташкент и вижу собственными глазами узбекскую киностудию. К сожалению, у нас, в Судане, нет такой студии и пока нет вообще кинопроизводства. У нас проводятся съемки портативными камерами и создаются короткометражные фильмы. Очень хотелось бы, чтобы киноработники других стран Азии и Африки помогли нам в создании нашей первой киностудии. Я выражаю пожелание, чтобы кинодеятели из этих стран посетили мою родину и оказали нам дружескую помощь.



Участники беседы «за круглым столом» один за другим высказываются в пользу широкого развития культурных связей между странами Азии и Африки, особенно в области киноискусства. К их пожеланиям присоединяется один из видных советских киномастеров И. ПЫРЬЕВ.

— С древних времен,— отмечает он,— между народами Азии и Африки существовали прочные, глубокие связи, во многом способствовавшие развитию материальной и духовной культуры стран обоих континентов.

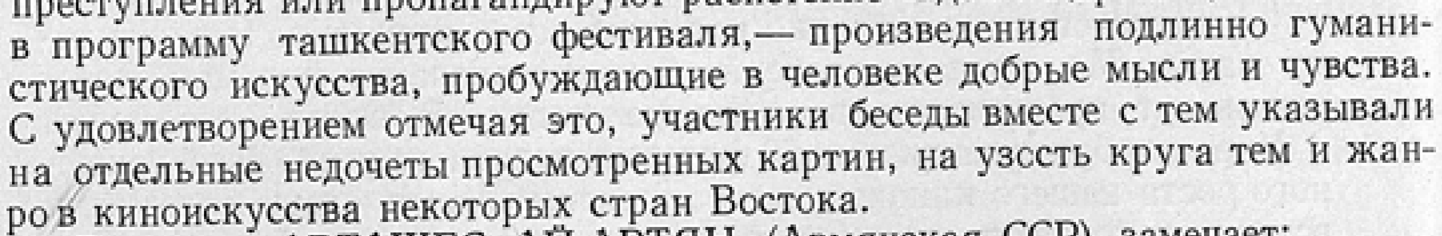
В далекой древности народы Востока зажгли немеркнущую звезду мировой цивилизации в долинах Тигра и Евфрата, Нила и Янцзы, Инда и Сыр-Дарьи. Навсегда вошла в историю человечества «шелковая дорога» — дорога делового, мирного сотрудничества, проложенная предками народов Средней Азии и Закавказья. Некогда здесь, в Ташкенте, сходились древние пути из Индии, России, Китая, со Среднего Востока и африканского материка.

Многочисленные опустошительные войны и колониализм на долгое время разобщили народы Востока, сковали развитие их материальных и духовных сил. Настало время возродить традиционные культурные связи между народами Востока.

Вот почему, мне кажется, наша нынешняя встреча носит символический характер, и я, как, наверное, и многие из вас, вижу в ней хорошее предзнаменование на будущее.

Киноискусство обращается к сотням миллионов людей. Оно является могучим, ни с чем не сравнимым средством познания народами жизни друг друга. В тревожное время, когда империалистические круги пробуют вновь осуществить свои агрессивные замыслы, долг каждого художника Востока или Запада — помогать своим творчеством тому, чтобы отступили силы зла, силы разрушения и угнетения и чтобы восторжествовали светлые идеи свободы и вечной дружбы народов.

По единодушному мнению участников беседы «за круглым столом», чрезвычайно важным и плодотворным было бы дальнейшее укрепление братского сотрудничества кинематографистов стран Азии и Африки. В этой связи все выступавшие высоко оценили положительный опыт ташкентского кинофестиваля. Просмотры фильмов, товарищеские беседы позволили кинодеятелям стран Азии и Африки ближе познакомиться друг с другом. Фильмы, показанные на фестивале, свидетельствуют о быстром росте киноискусства стран Азии и Африки и о его высоких моральных достоинствах. По своему содержанию эти фильмы резко отличаются от тех произведений западной кинематографии, которые сеют военный психоз, смакуют всяческие преступления или пропагандируют расистские «идеи». Картины, входившие в программу ташкентского фестиваля,— произведения подлинно гуманистического искусства, пробуждающие в человеке добрые мысли и чувства. С удовлетворением отмечая это, участники беседы вместе с тем указывали на отдельные недочеты просмотренных картин, на узость круга тем и жанров в киноискусства некоторых стран Востока.

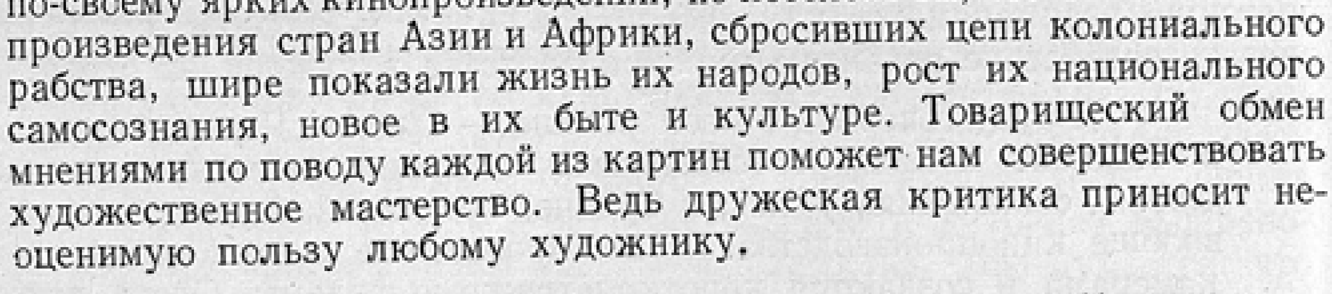




АРТАШЕС АЙ-АРТЯН
(Армянская ССР)

Режиссер АРТАШЕС АЙ-АРТЯН (Армянская ССР) замечает:

— Мы видели на ташкентском фестивале много интересных и по-своему ярких кинопроизведений, но хотелось бы, чтобы новые кинопроизведения стран Азии и Африки, сбросивших цепи колониального рабства, шире показали жизнь их народов, рост их национального самосознания, новое в их быте и культуре. Товарищеский обмен мнениями по поводу каждой из картин поможет нам совершенствовать художественное мастерство. Ведь дружеская критика приносит неоценимую пользу любому художнику.





ДЮ ДОН ИН
(КНДР)

Это мнение получает полную поддержку со стороны других участников беседы.

Представитель киноработников Корейской Народно-Демократической Республики сценарист ДЮ ДОН ИН говорит:

— Оценки картин, которые мы слышали здесь, принесут нам большую пользу. И в дальнейшем необходимо всесторонне, конкретно обсуждать наши новые работы. Как выражаются у нас в Корее, мы должны стать на колени друг против друга и откровенно беседовать о нашем искусстве. Конечно, быть может, критические замечания оказываются иногда неприятными, но зато они служат прекрасным лекарством против всяческих недостатков.

Вторично взявший слово Хусейн Сидки (ОАР) добавляет:

— Необходимо добиться того, чтобы технический уровень кинематографии в странах Азии и Африки был не ниже, а значительно выше, чем в Соединенных Штатах Америки. Для этого нам нужно совместными усилиями развивать и совершенствовать технику кинопроизводства.



МАЖИТ БЕГАЛИН
(Казахская ССР)

Режиссер МАЖИТ БЕГАЛИН (Казахская ССР) в своем выступлении привел старую притчу:

— Однажды лисица расхвасталась перед львицей, что у нее каждый год рождается по нескольку лисят, тогда как у львицы рождается только один львенок. На это львица ответила: «Я рождаю одного, но зато льва».

Давайте и мы будем придерживаться в своей творческой работе этого принципа: не гнаться за количеством, а добиваться высокого качества. Я призываю, так же как и наш гость из Объединенной Арабской Республики, создавать такие фильмы, которые были бы лучшими в мире по своим художественным и техническим качествам.



ГУЛЬ
(Пакистан)

Участники беседы вновь и вновь возвращаются к мысли о необходимости закрепления дружеских связей, установившихся между кинработниками стран Азии и Африки.

Глава делегации кинематографистов Пакистана г-н ГУЛЬ заявляет:

— На нас произвела большое впечатление эта встреча на земле, которая славится своими писателями, деятелями искусства и борцами за свободу. Когда собираются несколько человек из разных стран и обмениваются мыслями, они обязательно придумают что-нибудь умное и хорошее. И мы хотели бы, чтобы подобные встречи повторялись еще не раз здесь и в нашей стране или в любой другой из азиатских и африканских стран, потому что во время таких встреч появляются прекрасные идеи, помогающие нам добиться успеха в работе.



ГУСЕЙН СЕИД-ЗАДЕ
(Азербайджанская ССР)

Интересное предложение вносит режиссер ГУСЕЙН СЕИД-ЗАДЕ (Азербайджанская ССР):

— Мне думается, что было бы целесообразно создать печатный орган, который мог бы периодически информировать нас всех о новых творческих трудах и замыслах кинодеятелей стран Азии и Африки. Такой журнал или бюллетень способствовал бы систематическому общению кинематографистов стран Востока. Он мог бы издаваться на основных восточных языках и на русском языке в одном из государств Азии или Африки. Из каждой страны в это издание систематически поступали бы материалы и сведения о работе киностудий, сообщения о новых постановках, кадры из фильмов и т. д.



К. Л. КХАНДИПУР
(Индия)

Особое внимание участники встречи «за круглым столом» уделили вопросу о совместных постановках киностудий различных стран Азии и Африки. Высоко отзываясь об опыте таких постановок, глава делегации Индии режиссер К. Л. КХАНДИПУР говорит:

— Кинематографисты Индии придают большое значение сотрудничеству со своими зарубежными коллегами в создании новых фильмов. За последнее время создано несколько интересных картин совместными усилиями киноработников Индии и Советского Союза. Недавно выпущен на экраны один из таких фильмов «Пардеси» («Хождение за три моря»). К числу этих произведений относится и документальный фильм «Утро Индии».



САНЖИДЖАБ
(МНР)

Сейчас мы ведем переговоры о новых совместных постановках. Намечается создание кинокартины творческим коллективом киноработников Индии и Узбекистана. Один из индийских режиссеров в настоящее время снимает фильм в Китайской Народной Республике. Я надеюсь, что масштабы такого культурного сотрудничества будут расти, и тогда киноискусство еще более успешно будет выполнять свою важную роль в сближении народов.

Режиссер Камиль Ярматов (Узбекская ССР) от души приветствует перспективу совместной работы индийских и узбекских кинематографистов.

Хусейн Сидки (ОАР) заявляет:

— Мне доставило большое удовольствие знакомство с узбекской кинематографией. Я был бы рад сделать один из моих будущих фильмов на ташкентской студии, где ведется большая, интересная работа.

Делегат из Монгольской Народной Республики САНЖИДЖАБ подчеркивает, что росту киноискусства в его стране способствовали постановки, осуществленные при участии советских кинематографистов:

— Благодаря братской помощи Советского Союза молодое монгольское киноискусство из года в год улучшает качество своих произведений. Мне хотелось бы выразить особую благодарность киноработникам Узбекистана, которые являются нашими давнишними друзьями. Они принимали участие в создании художественного фильма о Сухэ-Баторе.

— Я высоко ценю предложения о совместном производстве фильмов, — заявляет У НИП У (Бирма).— Мы всегда будем приветствовать предложения подобного рода.

Среди всех пожеланий участников встречи доминировало одно: закрепить, продолжить, развить опыт ташкентского кинофестиваля, ввести в традицию ежегодное проведение таких праздников киноискусства стран Азии и Африки.

— Мы считаем очень полезным в целях быстрого подъема и развития киноискусства стран обоих континентов создавать возможности обмена опытом, взаимного просмотра кинофильмов, взаимной учебы,—говорит Ван Ян (Китайская Народная Республика). Неделя фильмов стран Азии, состоявшаяся в прошлом году в Пекине, и фестиваль киноискусства стран Азии и Африки в Ташкенте положили замечательное начало этому важному делу. Кинофестиваль является лучшей формой установления дружбы, взаимного понимания и сотрудничества мастеров киноискусства разных стран.

Мы надеемся, что подобные смотры киноискусства Азии и Африки будут проводиться регулярно. Надо добиваться, чтобы в них принимал участие все более широкий круг государств.

Шакен Айманов (Казахская ССР): От имени казахских кинематографистов я сердечно приветствую предложение о том, чтобы наши фестивали вошли в традицию, чтобы мы чаще встречались, обменивались мыслями и еще более укрепили дружбу между деятелями искусства всех стран Азии и Африки.



ДЖАЙЯМАНА
(Цейлон)

Ахмад Сунси (Марокко): Да, необходимо, чтобы такие фестивали повторялись ежегодно, ибо они приносят огромные положительные результаты, помогая прогрессу искусства. Мне хотелось бы, чтобы один из будущих фестивалей был проведен у нас, в Марокко.

Харьото (Индонезия): Идея регулярного проведения фестивалей такого рода безусловно правильна. Позвольте мне высказать надежду, что один из фестивалей кинематографии стран Азии и Африки состоится в моей стране, в Индонезии.

Дю Дон Ин (КНДР): Совершенно очевидно, что хорошее начинание надо продолжить. Я твердо уверен в том, что прекрасная

традиция, заложенная в Пекине и Ташкенте, будет продолжена и что кинофестивали азиатских и африканских стран отныне будут проводиться каждый год.

Предложения других ораторов поддерживает делегат Цейлона г-н ДЖАЙЯМАНА:

— Мне хочется выразить глубокую признательность за эту встречу. Правда,—шутливо добавляет он,— стол, за которым мы сидим, не круглый, а прямоугольный, но дух и характер беседы вполне отвечают характеру встречи «за круглым столом». Мне хотелось бы еще не раз встретиться подобным же образом с моими коллегами из разных стран Азии и Африки, чтобы мы могли, так же как сегодня, обсуждать интересующие нас вопросы кинопроизводства и киноискусства.

В. СУРИН
Зам. министра культуры СССР

Тепло встретили участники беседы выступление заместителя министра культуры СССР В. СУРИНА.

— Здесь поднимались очень большие и важные вопросы,— сказал он. — Характер сегодняшней беседы показывает, что между деятелями кино стран Азии и Африки наметились хорошие, прочные дружеские связи.

Тов. Сурин сообщает собравшимся, что Советский Союз в настоящее время располагает 35 киностудиями, выпускающими ежегодно около 600 художественных, документальных и научно-популярных фильмов. При этом около двух третей художественных фильмов создается на киностудиях союзных республик.

— Мы считаем особенно важной чертой развития нашего киноискусства быстрый рост кинематографии союзных республик, их искусства — национального по форме и социалистического по содержанию. Советские кинематографисты стремятся в своих произведениях отразить чаяния и думы нашего народа, стремятся помочь народу в его созидательном труде.

В нашем плане производства фильмов большое место занимают совместные кинопостановки с другими странами. В общей сложности сейчас осуществляется около 50 таких постановок. Ряд фильмов создан советскими кинематографистами совместно с кинодеятелями Индии, Китайской Народной Республики, Монгольской Народной Республики, Корейской Народно-Демократической Республики. Мы будем всячески расширять этот опыт совместного производства фильмов.

Мы разделяем мнение наших зарубежных друзей о том, что кинофестивали стран Азии и Африки должны стать традиционными. Звезда дружбы кинематографистов этих стран вспыхнула в Пекине. Факел дружбы зажжен в день открытия фестиваля в Ташкенте. И мы уверены, что этот факел, эта звезда будут загораться еще во многих странах, освещая путь к расширению дружественных связей между всеми народами Азии и Африки.

Редактор журнала «Искусство кино» Л. ПОГОЖЕВА от имени редакционной коллегии поблагодарила участников встречи за их содержательные и ценные выступления. Она выразила уверенность, что единодушное пожелание всех присутствующих о дальнейшем укреплении дружественных связей между кинематографистами стран Азии и Африки будет претворено в жизнь. Различные формы таких связей — фестивали, творческие встречи, совместные постановки — несомненно будут способствовать развитию кинематографии каждой из стран, росту киноискусства, проникнутого идеями прогресса и братства народов.

●

Мы привели лишь часть высказываний участников интересной, волнующей встречи, длившейся более трех часов. Весь дух и смысл каждого из выступлений показывал, как плодотворна идея сближения киноработников стран Азии и Африки на основе совместной борьбы за утверждение в жизни и в искусстве великих принципов Бандунга. Многие мысли и предложения, высказанные в беседе «за круглым столом», нашли отражение в заключительном коммюнике участников ташкентского кинофестиваля стран Азии и Африки (которое мы публикуем ниже).

До новых встреч, дорогие друзья!

КОММЮНИКЕ УЧАСТНИКОВ КИНОФЕСТИВАЛЯ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ

Представители 22-х стран Азии и Африки, собравшиеся на кинофестиваль в Ташкенте — столице Советского Узбекистана, с удовлетворением отмечают, что фестиваль явился значительным событием в культурной жизни народов азиатского и африканского континентов и прошел под знаком творческого обмена опытом и культурного сотрудничества, под знаком мира и дружбы между народами.

Кинофестиваль не только предоставил возможность ознакомиться с достижениями киноискусства стран Азии и Африки, но и содействовал широкому обмену творческим опытом, установлению дружеских связей и деловых контактов между его участниками.

В условиях растущей борьбы народов Азии и Африки против колониального гнета, за свою национальную независимость кинофестиваль продемонстрировал искреннее стремление деятелей кинематографии этих стран к широким культурным связям и дружественному сотрудничеству, способствующему дальнейшему развитию своего национального киноискусства.

Успешное завершение фестиваля в Ташкенте явилось еще одним ярким свидетельством дружбы между народами стран Азии и Африки, имеющей многовековые традиции и все более укрепляющейся в наши дни.

Горячо поддерживая предложение о систематическом проведении фестивалей стран Азии и Африки, которое было принято еще в 1957 году в Пекине, руководствуясь чувством дружбы и стремлением к широкому взаимному сотрудничеству в области кино, участники кинофестиваля:

считают целесообразным кинофестиваль стран Азии и Африки объявить традиционным и проводить его регулярно;

выражают единодушное пожелание очередной кинофестиваль стран Азии и Африки провести в Объединенной Арабской Республике или в Республике Индии;

для более широкого привлечения деятелей киноискусства стран Азии и Африки к подготовке очередного фестиваля считают необходимым перед проведением фестиваля создать подготовительный комитет, в состав которого войдут представители всех стран — участниц кинофестиваля;

выражают искреннее желание организовать между странами Азии и Африки взаимную информацию по вопросам киноискусства, с тем чтобы общими усилиями содействовать дальнейшему прогрессу кинематографии каждой страны;

придавая важное значение дальнейшему творческому и деловому сотрудничеству деятелей кинематографии стран Азии и Африки, считают целесообразным шире практиковать обмен художественными, документальными и научно-популярными фильмами, а также совместные постановки кинофильмов, руководствуясь при этом принципами уважения и взаимными интересами.

Учитывая положительный опыт Недели кинофильмов стран Азии в Пекине и кинофестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте, участники кинофестиваля, исходя из принципов, провозглашенных Бандунгской конференцией, призывают деятелей киноискусства поддержать это начинание как одну из важных форм развития и укрепления дружественных связей между народами и добиваться более широкого участия работников кинематографии стран Азии и Африки в этом большом и благородном деле.

Участники кинофестиваля выражают глубокую признательность правительству СССР, предоставившему возможность проведения в Советском Союзе кинофестиваля стран Азии и Африки, и горячо благодарят правительство Узбекской ССР и узбекский народ за сердечный прием, радушие и гостеприимство, проявленные к участникам фестиваля.

Коммюнике подписали главы делегаций, принимавших участие в кинофестивале стран Азии и Африки.

СПОРЫ О ФИЛЬМАХ

«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»

Н. Зоркая

ТАЛАНТЛИВЫЙ ЭСКИЗ

Фильм «Дорогой мой человек» поставил Иосиф Хейфиц, чьих новых работ всегда ждешь с нетерпением, мастер, у которого замечательный талант сочетается с редкой целеустремленностью и ясно выраженной внутренней темой творчества. Социализм и личность, духовный расцвет личности при социализме — эта тема проходит через все его фильмы, от созданных вместе с А. Зархи «Депутата Балтики» и «Члена правительства» до последних — «Большой семьи» и «Дела Румянцева». Ей подчинен и замысел фильма «Дорогой мой человек» — замысел картины о коммунисте-враче, герое «второго» революционного поколения.

Но, когда сравниваешь новую картину И. Хейфица с прежними работами, видишь, что ей недостает той прекрасной, благородной цельности, которая свойственна лучшим его созданиям.

В фильмах этого режиссера обычно сама правда характеров, ярких и крупных, правда человеческих судеб, увлекательных и типичных, рождала поэтические обобщения. Они возникали как художественный итог произведения. И, смотря лучшие картины И. Хейфица, вы не думали о лирической манере режиссера, о том, как тонко и точно его искусство, как едина, целостна система образов и выразительных средств — в фильмах его все это вбирает в себя, поглощает покоряющая сила живых характеров. Режиссер, если перефразировать известные слова Вл. И. Немировича-Данченко, «умирает» в изображенном.

В новом же фильме, поставленном И. Хейфицем, часто лирический голос режиссера звучит одиноко, словно обособленно от того, что реально происходит на экране; замысел и воплощение, отношение художника к происходящему и само действие, события и характер героя оказываются существующими «порознь». Когда они сливаются — в картине возникает глубокая художественная правда. Когда расходятся — фильм становится в чем-то декларативным, в чем-то прозаичным; образуются пустоты... Это совсем не похоже на Хейфица, но, к сожалению, в картине «Дорогой мой человек» дело обстоит именно так.

Отчего же это получилось?

●

Владимир Устименко проходит в фильме более чем двадцатилетний путь и расстается с нами седым человеком под сорок, познавшим и радость преодоления жизненных тягот, и гордое сознание своей полезности людям, и горечь ошибок, и боль утрат. Устименко — врач, первоклассный специалист-практик, прошедший суровую школу работы сельского лекаря, потом хирурга в полевом госпитале, расстается с благоустроенной больницей, поднятой им после войны, и уезжает в далекий, неосвоенный край, территория которого, «как две Франции». Благородная жизнь энтузиаста, жизнь-подвиг, жизнь-пример должна развернуться перед нами. Знаменитый ответ из «Исповеди» Маркса: «Ваше представление о счастье? — Борьба» — стал символом веры Володи Устименко. Блоковская строка, любимая: «И вечный бой! Покой нам только снится» — как бы служит эпиграфом к этой жизни.

Но весь строй фильма-биографии, поэтическая атмосфера, которой окружен центральный образ, наконец, личное обаяние артиста Алексея Баталова не находят прочной опоры в поступках и действиях героя, то есть прежде всего в драматургии.

Если не знать, что сценарий Юрия Германа, по которому поставлен фильм, родился раньше, чем роман на ту же тему «Дело, которому ты служишь» *, его можно принять за неудавшуюся авторскую экранизацию. Но сценарий написан раньше и производит

* Первая книга опубликована в журнале «Звезда», 1957, № 11 и 12.

впечатление чернового наброска к будущему произведению, эскиза, где одни части разработаны более глубоко, другие изложены тезисно или конспективно, иные фигуры уже обрели завершенность, другие очерчены прерывистой, небрежной линией.

В романе формирование личности героя прослежено внимательно и подробно. Главным авторским средством для раскрытия этого процесса служит страстный идейный спор — спор, что ведет Володя Устименко со своими противниками, друзьями, с самим собой,— спор о жизни и ее целях, о деле, которому служит человек. Во множестве встреч, столкновений, бесед с разными людьми, в ночных бдениях над книгой, в напряженной духовной работе определяется и становится непреложным для него тот критерий, которым он мерит свои и чужие поступки. Жизнь открывает Устименко водораздел, который лежит между истинно коммунистическим, советским отношением к действительности и иным отношением, основанным на чуждой нам, но, к сожалению, живучей морали приобретательства и эгоизма.

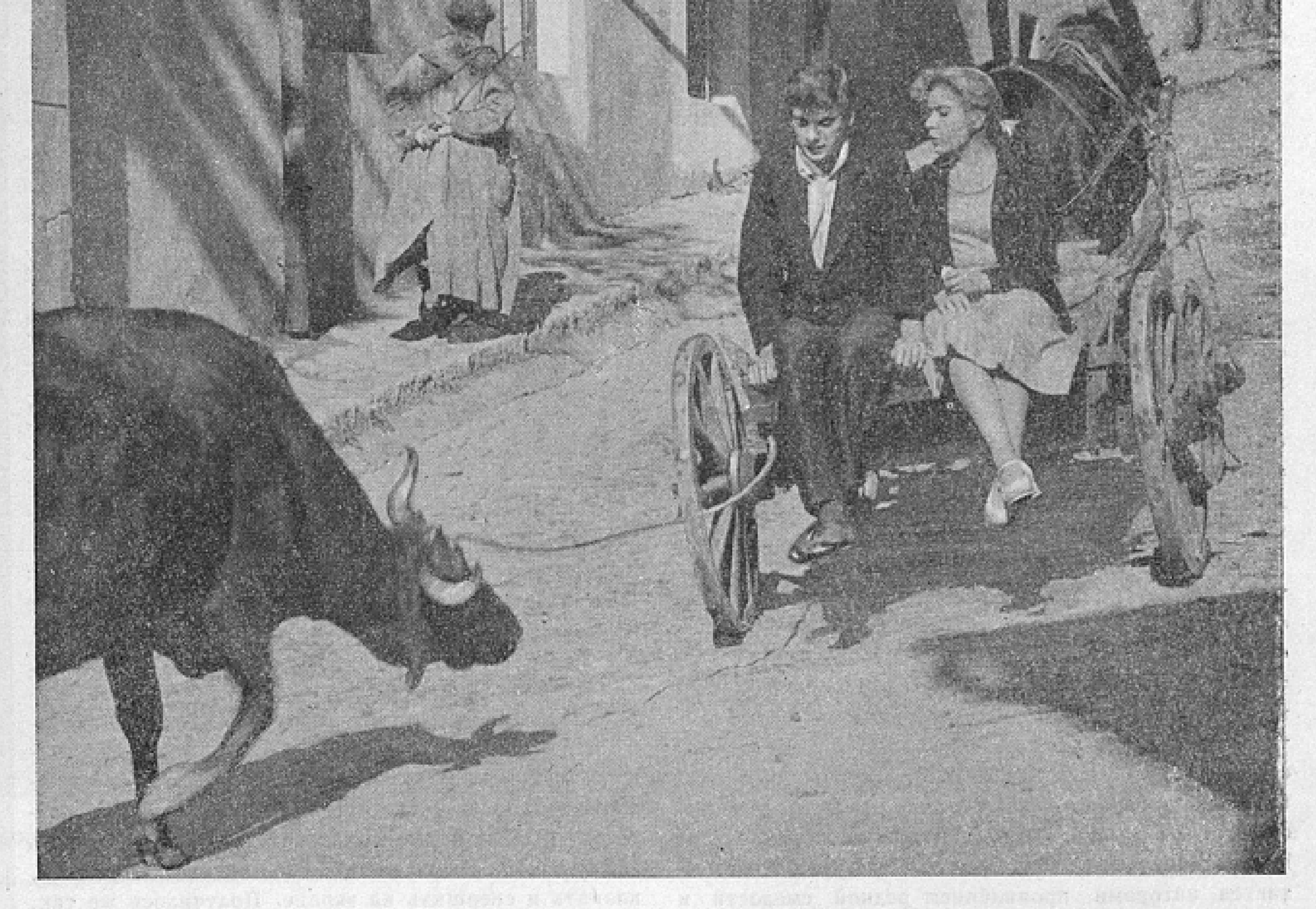
С одних людей — как старые профессора Полунин и Ганичев, как деревенский доктор Богословский — Володя «делает жизнь». Другие ему ненавистны — здесь и сверстник его Женька Степанов, молодой деляга, в потенции мощный администратор от медицины, и студентки Светлана и Нюся, вся вина которых только в том и состоит, что они смотрят на работу врача не как на самоотверженное служение людям, а попросту как на профессию. Володя не склонен прощать, извинять, оправдывать. Беспощадный к себе, он таков же с другими, — нетерпимый, чистый во всем. В его железном самоконтроле, в стоической отрешенности от всего, что не является делом его жизни, много юношеского ригоризма. Характер у него тяжелый — сказывается и непосильная для юношеских нервов интеллектуальная работа, и отсутствие материнской ласки, и ранняя потеря отца. Ничего — мудрость, мягкость, широта взгляда придут с годами, а высокие нравственные принципы, героическое трудолюбие, гордое сознание своего гражданского долга, утвердившиеся в его душе с юности, останутся с ним навсегда. И Володя побеждает в первом же настоящем сражении со страшными болезнями, невежеством, тьмой, встречающими его в маленькой азиатской республике за рубежом, куда послали его, советского врача, по окончании института. Побеждает, хотя врагами его становятся уже не легкомысленные медички Нюся и Светлана, а шаманы с оружием в руках и негоциант Маркелов, живой призрак старой России, спасшийся от времени здесь, где покамест можно «цивилизовать туземцев» и складывать в сундуки награбленное добро.

Таков в романе характер Владимира Устименко, так изображена его жизнь до начала войны. В сценарии же путь героя дан фрагментарно. Само по себе это еще не было бы бедой, если бы выбранные страницы человеческой жизни были значительны и емки, а «опорные пункты» определены точно. Но, увы, фрагменты лишены внутренней связи и логики развития образа. Не все они необходимы, порой их можно переставить, убрать совсем — дело от этого не изменится.

То, как принимает Володя весть о гибели отца в воздушном бою под Мадридом, показано на экране очень детально. Сначала об этом узнает его любимая девушка Варя, хочет сказать, но все не может решиться. И вот, наконец, вернувшийся из Испании отец ее, друг погибшего, моряк Родион Степанов начинает говорить. Медленно, фиксируя мельчайшие подробности, движется действие. Вот Володя, веселый, оживленный, ворвался в квартиру Степановых, голодный, накинулся на разогретый Варей ужин. «Смертью героя за свободу...»,— слышится голос Степанова за кадром, скорбно-торжественный, похожий на речь диктора по радио. Беззвучно рыдает в уголке Варя. А Володя беспомощно, по-детски смотрит на Вариного отца полными слез глазами. Это трогает, хватает за душу, но смысл длинного, большого куска только один: вот как просто, будничто может выражаться в жизни горе, вот как рядом идут торжественный ритуал слов и непосредственная живая боль утраты. Для драматургии же фильма, для становления образа героя сцена ничего не дает, она лишь констатирует самый факт: в Испании у Володи погиб отец.

Это — один эпизод, а вот и другие.

Центральную часть фильма занимают фронтовые сцены. Именно в них должно особенно ярко раскрыться героическое начало образа, в них авторы хотят передать одну из самых важных своих мыслей — о преемственности поколений, о том, что не существует в советской действительности извечный конфликт «отцов и детей», что в сыновьях горит революционная страсть большевиков, творцов Октября. Как раз этому посвящен эпизод, где происходит столкновение между Володей и военврачом Аганян — «бабой-ягой», суровой, порой вздорной, но кристально честной старой Ашхен. Однако здесь вовсе не драматическое столкновение, а недоразумение, чуть анекдотичное, чуть сентиментальное! Дело происходило следующим образом. Устименко, который ночью тайком отправился на передовую, возвратившись, проспал до полудня и по вызову явился к Аганян в довольно небрежном виде. А она сидела вместе со своим большим другом, военврачом Зинаидой Михайловной Бакуниной и журила Володю настолько мягко, по-матерински, и так ласково пере-



«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»

глядывались между собой обе женщины, что решительно каждый на месте Устименко все понял бы, объяснился и спокойно ушел. Но Володя рассвирепел не на шутку и позволил себе нетактично выразиться по поводу слабости Зинаиды Михайловны к котятам— они тут же рядом весело виляли хвостами. Разразилась буря. Ашхен, удалив подругу, рассказала Володе о ее жизни, о том, как Зиночка, окончив Сорбонну, уехала в глухой русский уезд и там лечила крестьян, отказывая себе во всем. Володя остался непреклонен и отказался извиниться. А вскоре Ашхен и Зиночка погибли. В партбилете покойной Зинаиды Михайловны была найдена рекомендация в партию, где она писала об Устименко как о замечательном представителе молодого поколения советских медиков.

В этом большом эпизоде много хорошего, задушевного — и мягко показанная трогательная дружба двух женщин-революционерок, и та «предыстория» образов, передать которую одним мгновением может только экран: приблизившаяся к нам фотография на скромном обелиске, где запечатлены юные лица двух девушек — милой русской красавицы в костюме сестры милосердия и армянки — красноармейца, похожей на славную героиню октябрьских дней Люсю Лисинову. Мастерски играет роль Ашхен Ц. Мансурова, впервые снявшаяся в кино. Это пример великолепного актерского перевоплощения в образ острохарактерный, пример редкого на экране внешнего преображения до неузнаваемости — даже тонкие, нервные руки актрисы вдруг стали узловатыми, сильными, почти мужскими руками хирурга, и молодым огнем горят под седыми космами глаза на изборожденном морщинами лице Ашхен.

Но так ли значительна сама рассказанная история и много ли дает она образу Володи Устименко? Нет. «Ершистость» характера, которая демонстрируется здесь, выглядит достаточно глуповато, а сам конфликт может обогатить человека лишь следующим опытом: надо быть вежливым и снисходительным к маленьким людским слабостям. Тема преемственности, эстафеты поколений, угрызения совести, которые будут мучить Володю, — все это «положено» на маленький частный случай-инцидент.

И, наконец, еще один, по ходу фильма последний, конфликт — столкновение Устименко с бывшим одноклассником Евгением Родионовичем Степановым, ныне заведующим горздравом. Столкновение завязывается из-за того, что Устименко пригласил руководить отделением больницы опытного, старого док-

тора, своего учителя Пуша. Степанов же хочет зачислить на это место молодую особу Любу Вересову, так как, по слухам, ее судьбой заинтересовался секретарь обкома. Степанов заставляет Пуша подать заявление об уходе; Устименко не соглашается с таким решением, не выполняет распоряжения Степанова, и его увольняют с поста главврача. Тогда Володя идет к секретарю обкома — не за себя хлопотать, нет!— он хочет высказать все свое возмущение беспринципностью, отстоять доктора Пуша. Устименко врывается в кабинет, сбивчиво говорит о моральном облике Любы... Но, оказывается, секретарь обкома ничего не знал о зачислении Вересовой, его именем лишь прикрывались. Немедленно достигается полное взаимопонимание.

И снова бросается в глаза разрыв между подробной, тщательной разработкой эпизода и невесомостью, случайностью, частным характером самого конфликта. Ведь поступок Володи, желающего, чтобы в больнице был хороший терапевт, а не равнодушный и недобросовестный работник, настолько элементарен, что нет нужды возводить его в ранг некоего особого героизма. Устименко отстаивает Пуша, прямо высказывает в глаза то, что думает, — что же, он честный, порядочный человек, не подхалим, не приспособленец, не карьерист. Почему же это почитается авторами проявлением редкой смелости и отваги? От высокой требовательности к своему герою, задуманному как личность крупная и незаурядная, авторы совершают молниеносный спуск к чему-то весьма примитивному.

Будь эпизод с Пушем лишь одной ступенькой в развитии характера героя, он, наверное, показался бы закономерным. Если бы через этот эпизод раскрылись взаимоотношения ученика и учителя, их духовная близость,— он стал бы интересен. Но ведь мы впервые узнаем о самом существовании Пуша. Мы верим Володе на слово, верим интеллигентному старому доктору, что он хороший человек и прекрасный специалист — и только. И вот этот-то случайный эпизод, незначительный конфликт исчерпывает в фильме содержание целого периода жизни героя, периода самого важного — современного.

И еще: наверное, беседа Устименко и секретаря обкома была интересной, раз она длилась столь долго. Продолжительность ее показана в фильме «отраженно» — когда Устименко входил, полотер начал натирать полы, когда уходил— все полы в помещении сверкали. Но ведь хочется знать, и о чем говорили герои, а с экрана мы слышим только обрывок разговора.

Это не частная придирка. Речь идет о серьезнейшем пробеле картины. Интеллектуальная жизнь героя — страстные споры, поиски истины, размышления — в фильме почти отсутствует.

Начало картины намекает на дальнейшее духовное формирование героя. Нескладный, в узеньком пиджачке, с детски неоформленными чертами лица и умным, светлым взглядом, Володя, упрекающий подругу, что она не похожа на Герцена и Огарева, рассуждающий о «единстве цели», этот горячий юноша задумался о жизни. Но авторы повели его через конфликты неглубокие, лишили его столкновений, в которых могли бы раскрыться мировоззрение, тонкий духовный склад, интеллектуальное обаяние этого человека — представителя новой интеллигенции. Ведь эпизоды, о которых упоминалось выше,— это эпизоды центральные, главные узлы действия. Но разве мог в них по-настоящему проявиться характер героя?

А. Баталов играет достоверно, сдержанно и искренне. Он доказал, что ему под силу сложные профессиональные задачи, что он способен «уйти» от своего, столь благодарного актерского материала, принять рисунок роли угловатый и резкий и быть естественным при перевоплощении. Но в Володе-юноше намечается характер, во Владимире Афанасьевиче Устименко преобладает характерность: раздражительность, усталость и прочие приметы возраста. В этом нет вины актера. Чтобы изменились глаза героя, ему надо было больше пережить, познать и свершить на экране. Получилось же так, что корабль под алыми парусами, которому мечтательно смотрел вслед мальчик на берегу реки, не ушел в большое плавание жизни.

●

В ряде эпизодов фильма сопоставлены персонажи, которые должны олицетворять противоборствующие силы.

Владимир Устименко и Евгений Степанов — ровесники, учившиеся в одной школе и одном институте, выросшие в одной среде,— антиподы. С необычайной последовательностью, с почти геометрической ясностью это доказывается на протяжении всего фильма.

Володя увлечен наукой, Женя — лентяй и лодырь. Володя добровольно едет в глухую деревню, Женя правдами и неправдами остается в ординатуре и из карьеристских соображений женится на дочке ректора, глупой и похожей на лошадь Ираиде. Устименко в шинели, с солдатским чайником в руках отправляется вслед за наступающими войсками, Степанов в новеньком френче, с блестящей полевой сумкой и тарелкой винограда (генералу!) семенит к штабному вагону. Устименко режет правду-матку в глаза секретарю обкома, Степанов, холуйски согнувшись, с аккуратненькой папочкой-делом под мышкой стоит у дверей, в конце длинного-длинного стола заседаний.



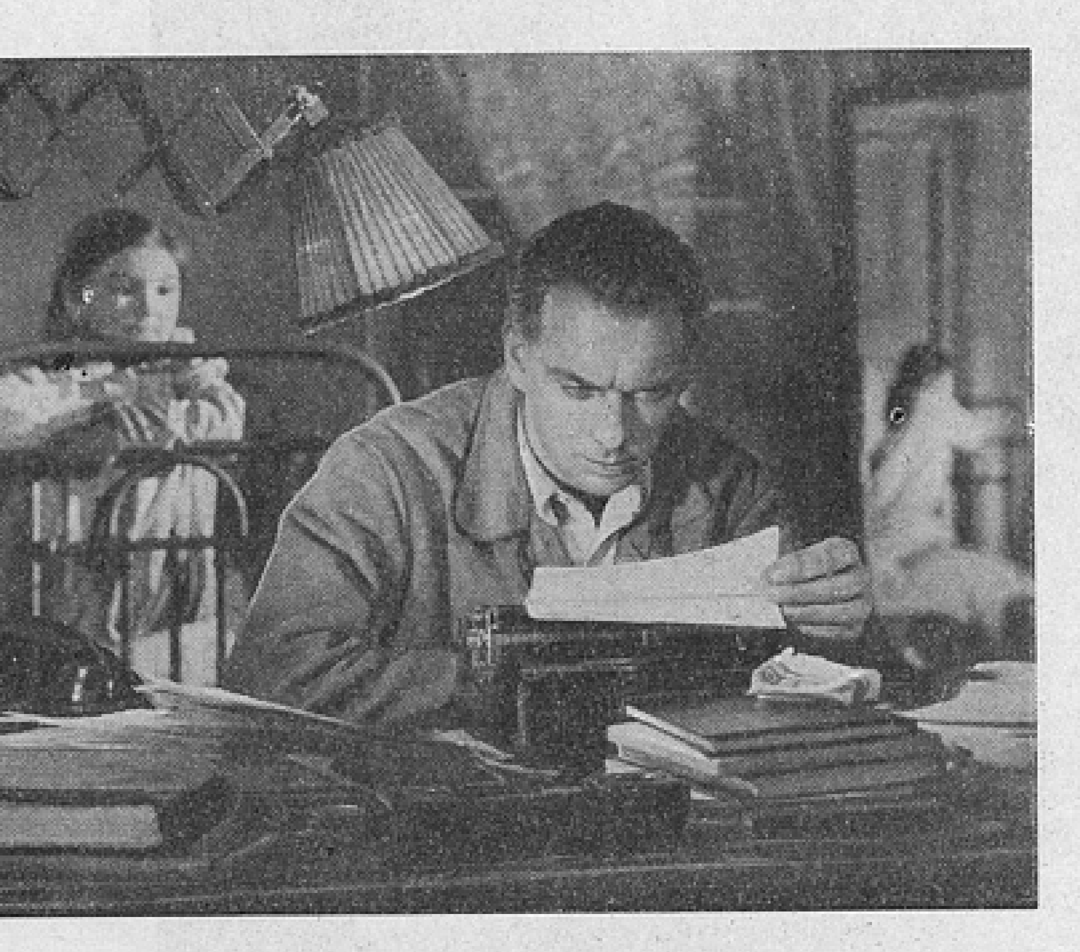
«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»

Другие действующие лица по ходу фильма собраны в две противоположные группы — одни вокруг Володи, другие вокруг Евгения. Каждая черта, штрих, деталь в характеристике одних персонажей непременно повторяются, но со знаком минус, в других. Против увольнения Володи из больницы протестуют сестры, санитары, нянечки и больные; кондукторша в трамвае с восторгом узнает доктора. Евгения же окружают только льстецы, угодники и обыватели. Он и ему подобные непрестанно говорят о чинах и постах, с персоналом грубы, а старого деда Мефодия, отца Родиона, не сажают с собой за один стол — держат на кухне. Счастливый своим отъездом в деревню, Володя торжествующе показывает Варе только что купленные сапоги, а вот Люба Вересова говорит о том, что носит в Каменке сапоги, как о страшном наказании. И так далее.

Не только сценарист, но и режиссер придерживается принципа наглядных сопоставлений. Невыносим монтажный стык от глаз Володи, только что узнавшего о гибели отца, к вихляющемуся заду Евгения, который в соседней комнате танцует пошлое танго. Или вот еще параллель: Евгений с супругой обсуждают вопрос, в каком вагоне — мягком или купированном — отправить деда, решают: в бесплацкартном. Через несколько минут на экране — встреча Родиона со стариком Мефодием в чудесном порту. В море высятся гордые корабли с пестрыми вымпелами, в небе реют белые чайки, к старику подплывает быстрый глиссер, с него сходит Родион Мефодьич в парадном мундире в сопровождении красивых, высоких офицеров. Строем проходят они мимо деда, и каждый по очереди пожимает ему руку.

Помимо назойливости, утомительного параллелизма этих сравнений они тяготят потому, что предлагают лишь готовый, внешний результат и не раскрывают самого процесса, не дают решительно никакого объяснения тем или иным явлениям. Много вопросов, ставших банальными (их приходится слишком часто задавать по поводу разных фильмов), вызывает и сценарий Ю. Германа и картина И. Хейфица — знатока человеческих душ. Как могли они даже не намекнуть, почему же все-таки рядом с Владимиром Устименко вырос таким подлецом Евгений — брат Вари, сын Родиона?

В романе Ю. Германа мотивировки есть. Женька там — приемный сын Степанова, сын его жены Алевтины, до революции служившей в горничных. Эта ничтожная, глупая женщина, став «женой комиссара», дорвавшись до «хорошей жизни», страстно мечтает во всем уподобиться бывшей госпоже, мадам Гоголевой. Она-то и воспитала Женьку, внушив ему мысль, что за былые унижения и горе родителей дети должны урвать у жизни все возможное, она оберегала «сироту», «пасынка» от стро-



«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»

гости Родиона, который вынужден был целиком перенести свою родительскую любовь на Варю.

Что ж, если это и не исчерпывает всех сложных жизненных причин формирования характера таким, а не иным, то, во всяком случае, звучит убедительно и заставляет задуматься о корнях лакейства, о том, что так называемые пережитки прошлого — вещь очень реальная, живая, конкретная в каждом отдельном случае. В фильме ничего этого нет. Законченным, стопроцентным карьеристом и лизоблюдом, которого за три версты распознает каждый человек, входит в фильм Евгений — Ю. Медведев. Таким он и уходит по прошествии двадцати лет, разве что выглядит более обрюзгшим.

Разумеется, образы-антиподы, характеры, данные в прямом противопоставлении, могут существовать и существуют в произведениях искусства. Чтобы не обращаться к недосягаемым классическим образцам, вспомним пример недавний, пример этого кинематографического года — Василия Губанова и Федора из «Коммуниста» Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Это тоже образы контрастные, противопоставленные друг другу с неменьшей резкостью, чем это сделано в картине «Дорогой мой человек». Но какая глубина и правда живых характеров раскрывается в этих несходных, полярных людях! И только как итог жизни, протекшей на экране, рождается наш, зрительский, непреложный вывод: Василий — выразитель принципов нового, коммунистического мира, а Федор — старого, мелкособственнического, эгоистического.

В последнее время наше кино стало успешно избавляться от иллюстративности, столь вредившей ему еще не так давно. Во всем, что касается противопоставления двух типов людей — творцов и приобретателей, честных тружеников и рвачей, фильм И. Хейфица воскрешает губительный для искусства иллюстративный подход к образу. Удар нанесен оттуда, откуда и ожидать его казалось невозможным. И это особенно обидно.

●

Обидно еще и потому, что в картине есть художественные решения, которые просто несовместимы с сухой таблицей из двух параллельных рядов иллюстраций. Эти решения главным образом связаны с темой, получившей самостоятельное значение «фильма в фильме», хотя по замыслу она имеет лишь подчиненное значение. «Фильм внутри фильма» рассказывает о том, как любили друг друга юноша и девушка, друзья детства, как их, поссорившихся по недоразумению, разметала, разлучила война и как, пройдя через ошибки и горе, уже пожилыми, обрели они друг друга. Именно в этом «внутреннем фильме»— и режиссерская цельность, и истинная простота, и замечательный актерский успех Инны Макаровой в роли Вари, снова, после «Высоты», заявившей о себе как об актрисе, которая умеет создавать глубокие, яркие образы в развитии и движении.

Умная, насмешливая, живая Варя-девочка — настоящая подруга Володи, такая же, как он, непримиримая, мерящая жизнь большой мерой. Но она мягче, проще, человечнее его в материнской нежности к своему нескладному «гению», в милой пробуждающейся женственности. И оба они — юные, чистые, и окружающая их атмосфера южного городка с неровными, каменными плитами мостовых и белыми домиками в лунном свете — все поэтично и радостно. Тонко «включает» режиссер своих героев в живую среду. Второй план фильма — это отнюдь не тот «фон», где, как часто бывает, снуют, загромождая кадр, какие-то случайные прохожие, мелькают жанровые картинки, долженствующие изобразить жизнь, «застигнутую врасплох». Режиссер умеет сделать так, что одна лишь деталь, донесшиеся откуда-то слова, обрывок мелодии вдруг раздвинут экран, создадут настроение и заставят почувствовать всю полноту бытия. Вот Володя и Варя, уютно расположившиеся на покатой крыше домика, склонились над марксовой «Исповедью», он — увлеченный, погруженный в чтение, она — в равной степени заинтересованная и книгой и Володей, в смущении прячущая лицо под широкополой соломенной шляпой. Взлетели в солнечное небо

вспугнутые голуби, и где-то совсем рядом старательные детские руки разыгрывают фортепьянную пьесу — жизнь идет...

Лучшие сцены фильма — сцены встречи Володи и Вари в госпитале под Берлином — захватывают высоким лиризмом, правдой грустных и светлых чувств. Все гармонично, все целостно в этих сложно построенных сценах, где переплетаются разные линии действия, человеческие судьбы, интересы. Идет концерт для раненых, простодушно веселятся зрители, на маленькой эстраде под один и тот же нехитрый и печальный фронтовой мотив кружится в вальсе, показывает «цирк политической сатиры» одна-единственная актриса — подобранная на дороге девочка в сером халате рабыни. Ведет атаку на молодого, подающего надежды доктора Устименко красивая Вересова. Неотступно, мрачно сидит под каменной голой наядой у госпиталя пожилой военный, который привез умирающую девушку-лейтенанта. А в операционной — неподвижная, забинтованная, только что спасенная Володей от смерти она сама — Варя... Мы слышим их разговор после долгой разлуки и накануне разлуки новой, видим ее глаза, полные слез, любви, нежности. Много в этих сценах недосказанного и всем нам понятного, задушевного и дорогого. Германия, которая выглядит у операторов Магида и Сокольского несколько декоративной в ее пылающих руинах, — здесь оживает. Эти чужие, мрачные здания с готическими витражами, импровизированные клубы, где танцуют под «Синий платочек», бледные немецкие дети, стоящие в очереди за супом к советскому солдату и повторяющие «Гитлер капут»,— ведь это конец войны, последний этап долгого пути армии, победившей врага. Выразительны отдельные фигуры большой картины, воссозданной режиссером,— суетливый, хитрющий старшина Жилин, играя которого Б. Чирков находит краски, удивительно свежие для образа, казалось бы, исчерпанного; маленькая Анхен — русская девочка Аня, выросшая в фашистской неволе, с ее недетскими, трагическими глазами. «Хорошая нынче весна, война кончается» — бегут строчки солдатского письма-треугольничка, прощального письма Вари, и звучит за кадром ее голос, и стоит в памяти ее лицо — грустное, нежное, просветленное. В этих сценах судьба героев сливается с народной судьбой и достигаются те самые обобщения, которых не хватало большинству сцен фильма.

Но история любви, рассказанная очень поэтично и проникновенно, не может возместить того, что должен был дать и не дал фильм «Дорогой мой человек» — изображения типической судьбы героя нашего времени. Замысел фильма о коммунисте — представителе нового, советского поколения — в картине воплощения не получил. И об этом надо говорить прямо. Иосиф Хейфиц относится к числу художников, для которых снисходительность в оценках может быть лишь обидна.

Т. Богорова

ПОИСКИ ГЛАВНОГО

Романтическая каравелла с алыми парусами плывет по реке. Она уплывает все дальше и дальше — и вот мы видим, что это всего лишь игрушечное суденышко. Задумчивым, опечаленным взглядом провожает Володька свой ушедший в широкие просторы корабль.

Хочется присмотреться к парнишке, а годы мчатся... Перед нами уже подросток, потом юноша, студент. Володька, Володя, Владимир...

Так начинается новый фильм режиссера Иосифа Хейфица «Дорогой мой человек». Так лирически входит в фильм образ центрального героя — Владимира Устименко.

Название фильма звучит как творческое кредо художника, посвятившего свою жизнь изображению простых и прекрасных людей нашего времени, показу великого в малом. Так всенародная борьба за становление нового, колхозного строя воплощалась в судьбе Александры Соколовой. Так жизнь рабочего класса нашла свое отражение в повседневных делах славной судостроительной «династии» Журбиных. Так случай с шофером Румянцевым стал фактом, в котором проявились особые моральные качества советских людей. Эти герои живут в искусстве, они выдержали проверку временем. Великой силой художественного примера они воздействуют на сознание нашей молодежи, они получили широкое мировое признание.

Фильм «Дорогой мой человек» — продолжение творческого содружества писателя Юрия Германа и режиссера Иосифа Хейфица, вторая их совместная сценарная работа.

Позиция, на которой стоят авторы картины, глубоко привлекательна. Они ставят перед собой задачу показать героизм повседневности — подвиг будней. Очень удачен для решения такой задачи выбор медицинской профессии.

Авторов не соблазняет легкий путь — показ подвига врача, подвергающего риску свою жизнь во имя спасения больного. Слепые в фильме не прозревают, хромые не бросают костылей. «Спас — это пишут в книгах», — говорит Владимир Устименко. Профессия врача здесь становится ключом к раскрытию жизненной позиции героев. Подлинным служением человеку она является для Владимира Устименко, Ашхен Аганян, Зинаиды Бакуниной, Павла Богатырева; и никак не совместимо с врачебным долгом стяжательство и приспособленчество Евгения Степанова, сестер Вересовых.

Владимир Устименко не отступит от своих принципов во имя личного благополучия. Он прежде всего — боец. Устименко воюет с угодничеством, шкурничеством, с ненавистным нам, но живучим врагом — мещанством. Воспитанный на высоких примерах отца и окружающих его людей, он сам становится примером подрастающему поколению. Так красной нитью проходит через фильм тема эстафеты поколений на нелегком пути борьбы за коммунизм.

Так воспринимает жизнь герой.

Роль Владимира Устименко играет Алексей Баталов. Драматургия первых частей фильма дает интересные возможности для работы актера. Баталову удается создать привлекательный образ юноши, еще мальчика, но уже обладающего определенными суждениями о жизни, твердым характером.

Вечерняя улица. Обрывки горячего студенческого спора. Резкий голос Владимира: «Это доктринерство, а не наука...». Молодежь расходится, Владимир задержался у знакомого дома. Привычным свистом он вызывает Варю. Сияющее лицо юноши рассказывает нам о его любви, которую он по-мальчишески прячет в насмешливо покровительственных интонациях. С подлинной убежденностью отвечая Варе — «свободу победить невозможно!» — Владимир старательно вышагивает по крайней плитке тротуара. Точность движения, походки, жеста сразу создают ощущение достоверности образа.

И вот дом Степановых, куда Владимир входит, полный радости жизни. Первая встреча с Родионом Мефодиевичем. Крепкое мужское объятие. Владимир еще не знает о страшном известии, в нем пока только радость свидания с товарищем отца. А для зрителя время уже начало двигаться медленнее. Неумолимо тикают часы. И глухо звучит голос Родиона Степанова: «...хоронили русского летчика — коммуниста Альвареса. Эго они так Афанасия звали...».

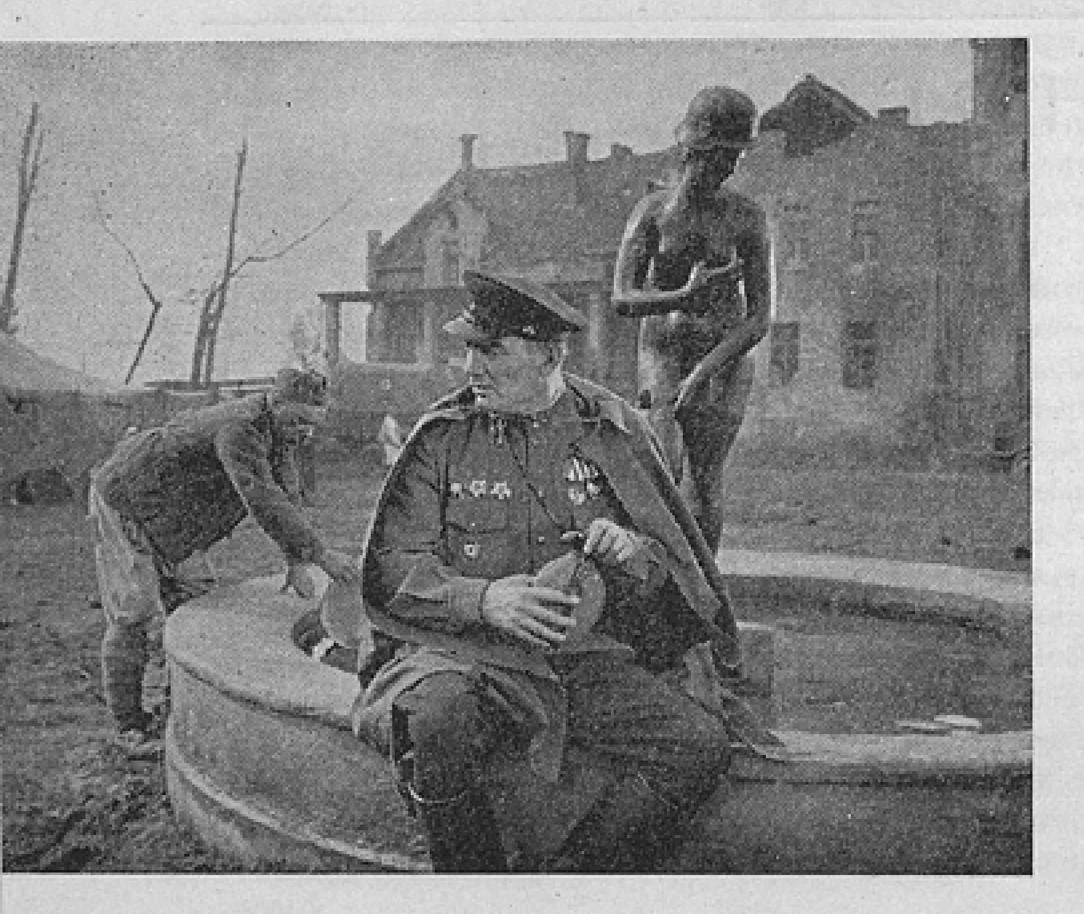
Талантливо и с подлинным мастерством передает Баталов сложную гамму переживаний: радость встречи с близким человеком сменяет ощущение беспокойства, тревоги... И, наконец, тревога перерастает в острую душевную боль. Надолго запоминаются глаза артиста, рассказавшие о горе.

Так вошло в жизнь Владимира первое серьезное испытание. Образ отца, погибшего за свободу Испании, остается жить в душе Владимира, укрепляя его жизненные позиции.

И еще раз входит Владимир в дом Степановых. Пристальным, как будто изучающим взглядом смотрит он на Варю, мягкая улыбка переходит в сияние глаз. «Может, ты все-таки меня поздравишь? С сегодняшнего дня я врач. Деревенский доктор!» Учеба кончилась. Владимир на пороге свершения мечты. Именно в этот момент душевного подъема он получает тяжелый удар, который заставляет его замкнуться.

Сомнение Вари в том, должна ли она ехать в деревню, найдет ли она там возможности служения искусству, о котором мечтает со всем пылом юности, эти колебания Владимир воспринимает как предательство. Он любит Варю и потому простить ее не может. И он уходит, не обернувшись на ее зов. Вероятно, будут упрекать создателей фильма, что эта сцена недостаточно мотивирована. Однако в ней многое объясняют черты юношеской прямолинейности, непримиримости Владимира. Такой он человек. Так задуман авторами. Так сыгран актером.

«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»



И недоразумение, которое легло в основу ссоры, можно воспринять как жизненный факт.

Роль Владимира Устименко сложнее предыдущих работ Баталова. Не только юношу, но и человека, прошедшего нелегкий жизненный путь, создал артист в этой картине.

После многих лет разлуки Владимир встретил Варю. И обстоятельства этой встречи необычны. Он делает сложную операцию и не подозревает, что его больная — Варвара. Проснулись воспоминания, нахлынули прежние чувства. И в тот момент, когда Владимир понял, что он душой по-прежнему тянется к Варе, он узнает о ее измене.

Владимир во дворе медсанбата. Он погружен в раздумье, на лице полуулыбка, он как бы спрашивает себя о чем-то, ждет ответа... Вторжение Козырева грубо нарушает этот внутренний монолог. Не сразу Владимир понимает, что сейчас он получит удар по самому больному месту. Баталов прекрасно передает ощущение нарастания тревоги. Владимир отстраняется от Козырева, снимает хирургические перчатки, пытается уйти от беспощадных слов Резким окриком: «Жилин!»

И еще один эпизод.

Квартира Устименко. Крупный план Владимира, молча слушающего вранье жены. Ироническая улыбка чуть трогает губы. Рука подпирает голову. В глазах появляется выражение глубокой тоски, и голос Вари слышен за кадром: «Скажи только, зачем ты тогда так насовсем, навсегда спрыгнул с трамвая?» Этот портрет героя, один из самых лучших по операторской работе, чрезвычайно интересен и в актерском исполнении. Баталов дает возможность ощутить богатство и глубину внутренней жизни Владимира, его понимание собственной неправоты в ссоре с Варей.

В этих сценах артист находит новые краски. Во Владимире появляется глубина, зрелость, порой житейская мудрость. И все же герой не вызывает чувства полного удовлетворения. В нем недостаточно проявилась любовь к людям. Постепенно Владимир Устименко становится все более замкнутым, даже угрюмым...

Судьба русской девочки Анхен — Ани, находившейся в фашистском лагере, не оставляет безучастным Владимира. Однако драматурги и здесь не дают возможности герою проявить волнующие его чувства, щедро наделяя в то же время ими Жилина и Богатырева. С душевной лаской вручает Жилин девочке щенка, «подкрепляя» подарок куском сахару. Подлинный гнев звучит в его интонации, когда, представляя себе жизнь Ани в фашистском лагере, Жилин восклицает: «Били, видать, сволочи!» С возмущением срывает Богатырев с кофточки Ани лагерный номер. Устименко в этой сцене приданы правильные поступки, умные слова. Но душа его не раскрылась.



«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»

Поиски авторов в этом направлении идут по неверному пути.

Зачем Устименко (и как упоминает Вересова — неоднократно!) ходит на передний край, вытаскивая с поля боя раненых бойцов? Разве в этом задача хирурга? Разве показаны конкретные обстоятельства, которые могут уверить в необходимости этого? Здесь авторы не проявили свойственное им чувство жизненной правды. Насколько убедительнее рисуют Устименко как смелого и талантливого хирурга сцены в медсанбате у операционного стола! Капли пота, заботливо стертые со лба хирурга операционной медсестрой, много дороже ненужного похода Устименко на передний край.

Баталову очень многое удалось в создании образа. Постепенно раскрывая внутренний мир героя, Баталов сумел показать его как человека сложного, трудного, скромного в выражении душевных порывов, экономного в проявлении чувств. Но эта экономность, характерная для драматургического построения образа, когда она чрезмерно акцентируется артистом, не приводит к желаемому результату. Постепенно накапливаясь, черты сдержанности переходят порой в скованность, создают ощущение сухости Владимира. Пожалуй, наиболее сильно это сказалось на поведении Баталова — Володи в ресторане. Ведь только в предыдущей сцене герои соединились после долгих лет разлуки, и там Баталов нашел нуж-

ные краски в поведении Владимира. Он так долго сдерживался, так глубоко прятал любовь. Сейчас он не хочет больше прятаться!

Но эту прекрасную тему праздника чувств Баталов обрывает уже в следующем эпизоде (в ресторане) неожиданно и неоправданно быстро, в то время как в Инне Макаровой она нарастает с каждой минутой. Что это? Попытка показать характер человека, которого жизнь приучила к постоянной сдержанности? Но есть минуты, когда обстоятельства заставляют человека вести себя, изменяя обычной манере. Характер Владимира Устименко глубок и таит в себе бурю сдерживаемых чувств. Эмоциональная насыщенность сцены требует раскрытия этих чувств героя. Но ни диалог сценария, ни поведение актера, к сожалению, этого не дают.

Создавая образ Владимира Устименко, авторы поставили перед собой сложную задачу — показать героя нашего времени. Но, при всей ценности замысла, при серьезных удачах на пути к его реализации, задача решена не до конца. Владимир Устименко — человек сильный, с ясной жизненной целью, человек дела, которому он служит. Однако он не стал тем человеком, за которым люди безоговорочно пойдут.

В фильме сравнительно мало таких моментов, где герой может проявить свое горячее сердце и внешне сдерживаемую страстность. Можно и не заставлять Владимира Устименко совершать героические поступки. Но, когда драматурги строят характер на раскрытии внутреннего мира героя, необходимо было найти подробности действия, зримые детали, в которых этот внутренний мир смог бы ярко проявиться. Именно здесь обязательна та зоркость драматурга, которая из многочисленных жизненных фактов отберет самые существенные, заставит их проявить характер героя. Этой зоркости не хватило авторам, и интересный образ Владимира Устименко не получил завершения.

●

Инну Макарову, актрису яркого и щедрого дарования, зритель оценил сразу после ее дебюта в «Молодой гвардии». Она выделялась и в небольших ролях в картинах «Сельский врач» и «Возвращение Василия Бортникова». Заслуженным был ее успех в роли Кати в фильме «Высота».

Однако при всем различии этих образов в актерских интонациях Инны Макаровой было много общего. Образ Варвары стоит в ее творчестве особняком и вместе с тем является самой значительной работой артистки. Здесь безусловна и большая заслуга режиссера И. Хейфица, которому удалось открыть новые грани актерских возможностй Макаровой.

С удивительной глубиной раскрывает Инна Макарова гамму чувств Варвары. Варя читает письмо из Испании о гибели отца Владимира. «Варька, милая, если хватит сил, расскажи Володе сама...». Мы видим ее встревоженное лицо. Торопясь на призыв Владимира, Варя бежит к нему, роняет ключ.

«Владимир, я должна сказать тебе очень важную вещь...». Но нет, Варя не в силах сообщить ему о смерти отца. Она видит его счастливое лицо, он ожидает признания в любви. И ответом Вари становится смелый, нежный девичий поцелуй, спугнутый случайным прохожим. Огоньки лукавства вносят в образ Вари неповторимое обаяние. Шутливое требование, обращенное к Володе: «Поцелуй мне руку!», — придает образу девичью чистоту и пленительную женственность.

Но вот Володя узнает о смерти отца. Варе страшно. Она «прячется» за стеклянной дверцей шкафа, и тревога все сильнее овладевает ею. Ей хочется быть мужественной, а слезы помимо воли наполняют глаза, ей хочется броситься к Владимиру, а сдержанность не позволяет сделать этого. И надолго запоминается милое лицо с испуганными глазами, полными слез.

...Очнувшись после наркоза. Варя еще не может понять — сон это или явь? Перед ней — любимый человек. Актриса скована, она поставлена в трудное положение, но живут ее глаза, и они говорят очень много. Видно, не раз за это время снился ей Владимир... Варя произносит только одно слово — «нашла... нашла...», и за этим словом — и годы разлуки и счастье встречи. Нашла и потеряла — вот тема сцены в палате после разговора Владимира и Козырева. Варвара лежит в постели, голова ее забинтована. Но с какой щедростью актриса использует возможности мимики, игры глаз для передачи целой гаммы настроений. Первое ощущение — пришел! И тут же резкий ответ Владимира, смятение Вари, попытка вернуться к прошлому, призвать на помощь память любви. Нет ответа. Варя не в силах справиться с собой, рыдания начинают звучать в ее голосе. И вдруг, как голос прошлого, — букетик фиалок. Может быть, Варя вспомнила другой букетик, неловко, по-юношески, вытащенный Владимиром из пиджака и положенный стыдливо на стол в тот последний день жестко оборвавшейся встречи? Лицо преображается. В глазах робкая радость, вопросительная интонация: — «Володя?» ... Грубое вторжение Вересовой обрывает тоненькие ниточки воспоминаний. И как эмоциональное завершение этой сцены, как приговор Вари себе самой звучат ее слова, обращенные к девочке: «Ну, тогда возьми цветы...». И выразителен жест руки, резко закрывающей лицо.

Варвара в исполнении Инны Макаровой полна задушевности, благородной сдержанности. Сколько любви, сколько подлинного дочернего чувства излу-

чает Варя при встрече с отцом и дедом! И всякий раз, в каждой сцене ощутим богатый подтекст ее негаснущего чувства к Володе. Священный огонь, который он зажег в ее душе, продолжает гореть, несмотря на годы разлуки. Эта сила, эта искренность чувства покоряет зрителя.

И вот еще одна встреча. С трудом делает Варя шаг навстречу Владимиру. Неужели опять отвернется? Но нет, он не отвернется. И правдивость актерского поведения создает в этот момент ощущение большого, заслуженного человеческого счастья.

Вся сила любви, которая таилась долгие годы, прорывается у Варвары в последних сценах. С огромным актерским темпераментом, с подкупающей щедростью Инна Макарова живет в этих сценах. Большое чувство покоряет людей, и зрителю хочется смотреть на нее долго, слушать ее счастливый, очень искренний говор, видеть радостное лицо. Операторы дают зрителю эту возможность, блеснув высоким мастерством при создании портретов героини в ресторане и на полустанке.

Мы полюбили Варвару, мы запомнили ее. Мы поверили в цельность ее натуры, оценили ее благородную сдержанность. Мы радовались за Варю, когда она получила свое подлинное, трудно завоеванное счастье. Созданием образа Варвары Степановой Инна Макарова показала себя актрисой глубоких чувств, умеющей создать многогранный, привлекательный человеческий характер.

●

Мужественно и сурово возникает в фильме образ войны. Здесь нет грандиозных батальных сцен, найдены новые краски, отличающие стиль всего фильма. Атмосфера войны показана в будничной повседневности, но в каждом кадре мы чувствуем, что вся страна, весь народ поднялись на защиту Родины.

Выразительны, экономны пластические детали этих сцен, лаконично их образное решение.

Военный вокзал. Началось наступление на Берлин. «До Берлина — сто километров». Ранняя весна. Цветущая ветка на переднем плане кадра. Грязь путей, следы дождя на асфальте. Робкие лучи весеннего солнца, пробивающегося сквозь туман. Образ русской девочки, затерянной в гуще военного потока. Эти достоверные подробности дают приметы места, создают ощущение времени.

И в лавине двигающихся войск — медсанбат. Операция при неверном свете затихающего движка, мерцание свечей, поток санитарных машин. Солдаты, шоферы... И среди них — санитар Жилин.

Филигранное актерское мастерство Бориса Чиркова не раз проявлялось даже в небольших эпизодах. В маленькую роль санитара Жилина артист внес столько жизненной правды, столько сочной характерности, что зритель сразу проникается интересом к нему.



«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»

Внешний облик вылеплен предельно точно. Смышленое лицо, иронический взгляд, коренастая фигура, короткие, по-смешному искривленные ноги. Появление Жилина каждый раз сопровождается бренчаньем чего-то в жестянке, видимо, болтающейся у него в кармане.

В работе актера запоминается каждая подробность. Озорной жест руки, скользнувшей по скульптуре, лукавые глаза, выглядывающие из-за кузова машины, испуганное постукивание по крышке рояля, «включение» в зарядку...

Подлинная теплота звучит в интонации Бориса Чиркова, когда он произносит короткое слово «киндер, киндер», глядя на голодных немецких ребятишек, чинно выстроившихся в очередь за супом. С каким юмором, протягивая свою посуду и указывая на собачонку, он заявляет повару: «Давай на двоих!» Как простодушен Жилин в своей неловкой попытке смягчить горе Козырева, и как мужественно он обрывает пустые разглагольствования шоферов о «смерти смертяшкиной».

Борис Чирков сумел создать свой, очень колоритный и трогательный образ бывалого русского солдата.

●

Авторы избрали для фильма форму кинороманa. Очень удачно найденное в этом ключе начало картины создает ощущение спокойного перелистывания первых страниц книги. Эта же форма позволила показать



«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»

столкновение многих человеческих судеб в мирные дни и на дорогах войны. Однако уже с середины фильма появляется ощущение торопливости, начинают мелькать наспех введенные персонажи, и на завершение судеб ряда героев как бы не хватает места.

Прежде всего это сказалось на образах старых подруг — Ашхен и «Зиночки». По замыслу авторов, зритель должен проникнуться горячей симпатией к подругам, немного, может быть, чудаковатым, но сохранившим горячее сердце, благородство и верность партии, народу, любимому делу.

Однако сцена в землянке, которая должна дать ключ к решению образов, вызывает недоумение. Как зритель может понять иронию Бакуниной, вызывающую ссору с Устименко, если в конце эпизода выясняется, что подруги знали о его походе на передний край? Не вызывает симпатии к Ашхен ее назидание о нравственной основе медицинской профессии, не достигает своей цели и ее многословный рассказ о самоотверженной жизни «Зиночки».

Талант Ц. Мансуровой не преодолел неточности поставленной перед ней задачи. Трогательность характера заменена налетом эксцентрики, попытка скрыть доброту под маской суровости воспринимается как наигрыш.

Родион Мефодиевич Степанов — один из тех людей, которые оказывают решающее влияние на формирование Владимира Устименко. Артист П. Константинов передал его глубину и задушевность при встрече с Владимиром, придал трогательность разговору с маленькой Наташей. За его словами ощущается живая человеческая жизнь. К этому человеку зритель хочет присмотреться внимательнее, а такой возможности авторы не дают. Сцена прощания адмирала с моряками (при всей удаче изобразительного решения) придает образу только традиционность и иллюстративность. А ведь в основе жизни такого человека лежат многочисленные факты действительности, верно подмеченные авторами. Он участвовал в революции, создавал Советскую власть, бился за нее в Великой Отечественной войне, а собственного сына воспитать не сумел. Залп «главного калибра» очень убедительно выражает моральное состояние Родиона Степанова. Но никак не оправдана та бездеятельность, на которую его обрекает сценарий в дальнейшем, против которой он протестует сам. Родиона Степанова надо было сделать более ответственным за то, что произошло с Евгением.

Роль полковника Козырева могла стать одним из завоеваний фильма. И. Переверзев создает характер, в котором сила страстной натуры правдиво сочетается с человеческими слабостями, фигуру живую и колоритную. Актер темпераментно передает бурю чувств, владеющих Козыревым после отъезда Вари. Потеря любимой женщины, мужская обида, оскорблённое самолюбие. Резкий окрик в сторону Жилина: «Хромай отсюда!»— завершает облик мужественного сапера. Тем досаднее новое появление Козырева, обремененного женой, детьми, багажом.

●

В последних частях фильма происходит открытое столкновение Владимира Устименко с Евгением Степановым.

Евгений олицетворяет философию приспособленчества, мещанства, угодничества. Его идеал — благополучное существование, его запросы ограничены сферой жизненных удобств.

В первой же встрече со зрителем Евгений обнаруживает всю меру своей подлости. Авторы щедры в любви к положительному герою и дают себе право остро ненавидеть подлеца. Ощутимо их намерение уйти от схемы якобы милого человека, постепенно разворачивающегося в отъявленного негодяя. Но нельзя согласиться с такой экспозицией образа, при которой уже не остается возможностей для развития его в дальнейшем ходе событий.

Родион Степанов обрывает тщеславную попытку Евгения похвастаться героизмом отца в испанских событиях коротким словом «свистун!» Но полно — свистун ли этот человек? Ведь со своей просьбой Евгений бесцеремонно влезает в ту минуту, когда из Испании пришло известие о смерти отца Владимира. А Владимир тут же. Он весь сжался, раздавленный

тяжестью утраты. И Евгений воспринимается вовсе не как свистун. Это уже законченный подлец, равнодушный к судьбе, к горю человека. К его характеристике трудно будет теперь что-нибудь добавить. И после энергичного Вариного пинка Евгений остается существовать в картине, лишь проявляя качества, в полной мере обнаруженные экспозицией образа.

Женька Степанов становится Евгением Родионовичем. Суетливость сменяется подчеркнутой солидностью, нагловатая развязность переходит в напыщенную самоуверенность. Нет, он не руководитель, но он играет в руководителя. Он запишет в блокнотик имя и отчество человека, которого он раздавит из угодничества к вышестоящему лицу. Когда же он попадет в этот «вышестоящий» кабинет, то угодливо поправит там скатерку на столе. Любезность к «полезным» людям уживается в нем с покровительственным пренебрежением к престарелому деду. Внешняя опрятность Евгения подчеркнуто контрастирует с его моральной нечистоплотностью. Когда он подходит к умывальнику после беседы с доктором Пушем, мы воспринимаем это не как мытье, а как «умывание рук».

Все эти очень колоритные подробности, метко найденные режиссером и интересно сыгранные актером Ю. Медведевым, дают, однако, лишь ощущение возрастных изменений в характере. Студент стал ответственным работником горздравотдела, мальчишка — солидным человеком. Но сущность образа осталась той же.

В картине судьба Евгения Степанова решается в кабинете секретаря обкома партии Алексея Антоновича. Такой конец лежит вне замысла произведения, в котором вес правды определяется моральной победой героя, а не распоряжением свыше. Тема борьбы двух мировоззрений и победы положительного начала неожиданно подменяется появлением наспех введенного персонажа, который все расставляет по местам. Образ Алексея Антоновича не имеет нужного места в картине, он остался схематичным, художественно не раскрытым, а неточный выбор актера усугубил эту неудачу.

●

Картину отличает высокая кинематографическая культура. Режиссер Иосиф Хейфиц разговаривает со зрителем языком кино в свойственной ему образной манере, нигде не впадая в погоню за эффектом. Форма не является здесь самоцелью, пластическое решение направлено на выявление главной мысли отдельного эпизода и фильма в целом. Талант, живая наблюдательность, тонкий юмор режиссера вносят в фильм многообразие красок. Отличающее И. Хейфица тонкое умение работать с актером проявилось в удачах целого ряда исполнителей.



«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»

Режиссер точно нашел стиль произведения. В картине, где великое проявляется в малом, жизненные позиции героев определяются в подчеркнуто будничной обстановке. Прозаический окрик возчика обрывает беседу героев о смысле жизни, шуткой Вари кончается разговор на тему об «Исповеди» Маркса.

Горе и радость идут в жизни рядом. Объяснение Владимира и Вари в госпитальной палате перебивается комедийной сценой концерта, голос Родиона Степанова, приносящий Володе известие о смерти отца, перебивает назойливая мелодия патефонной пластинки.

Монтажные переходы при форме кинoромана приобретают особое значение. Они должны порой восполнить пропуск в судьбе героя, неизбежный в таком произведении. Пример удачи подобного решения — переход от сцены на площадке трамвая к эпизоду в теплушке военного эшелона. Однако не всегда монтажные переходы хороши. После тяжелой реакции Владимира на известие о гибели отца переход на его балагурство в общежитии воспринимается как эмоциональный просчет.

Умение направить свое мастерство на решение общей задачи фильма отличает работу операторов М. Магида и Л. Сокольского. При этом операторский почерк очень ясен в картине. От романтической окраски первых сцен, лирического настроения вечерней улицы операторы свободно переходят к правдивой простоте квартиры Степановых, к мужественному, лаконичному решению образа войны, суро-

вые кадры которой почти лишены цвета. Цвет появляется лишь к концу военных эпизодов — в ярких флагах на праздновании победы, в цветных пятнах витража в замковом зале. В прологе картины живописность природы, предметов рождает чувство светлой радости, присущее детству.

Операторы все время работают на «свободной» камере. Они как бы следят за актером и действием, и этот прием становится средством динамизации происходящего в кадре, давая свободу мизансцене, работе актера.

За фильмом стоит упорная, напряженная мысль талантливых художников. Он полон творческих исканий. Картина вносит свой вклад в поиски современных образов, поднимает важные вопросы современного искусства. Подобно любимому герою авторы идут по трудному пути. Они дают бой тем поверхностным, ремесленным, а порой и ложнозначительным произведениям, в которых подлинный герой нашей действительности подменяется надуманной схемой или нарочито принижается в бытовых подробностях. Не все в фильме удалось одинаково, не все поставленные задачи решены. Но, думая о картине в целом, приходишь к выводу, что фильм волнует, будит чувства, призывает следовать примеру героев. Картина стоит в ряду произведений, ищущих в искусстве выражения героической сущности нашего прекрасного времени.

«ТРОЕ ВЫШЛИ ИЗ ЛЕСА»

Ирина Янушевская

С ЛЮБОВЬЮ К ЧЕЛОВЕКУ

Трое людей идут по лесу, залитому нежарким осенним солнцем. Мелькают солнечные блики на их одежде и лицах. Идут они спокойно и уверенно—здесь свой, партизанский край. Но вот звучит отрывистая немецкая речь... По лесу прокатывается автоматная очередь, слышится громкий крик. Трое оборачиваются и опрометью бросаются назад, к лагерю. Но лагерь окружен и уничтожен.

Так начинается фильм.

Можно подумать, что зрителя ожидает лихо закрученный сюжет с погонями и выстрелами. В последнее время появилось несколько таких фильмов, к примеру, «Призраки покидают вершины», «Ночной патруль», «Дело «пестрых», где всего этого было в избытке. Зритель, подивившись нагромождению приключений, оставался равнодушным — он не увидел в фильмах живых людей, запоминающихся характеров.

Почему же зритель, посмотрев фильм «Трое вышли из леса», уходит взволнованным?

Режиссер-постановщик К. Воинов назвал свой фильм психологически-детективным. Такое определение жанра можно принять с выделением первой части — «п с и х о л о г и ч е с к и й», ибо в центре этого фильма л ю д и с их судьбами, личными особенностями; и именно человеческие характеры являются двигателями сюжета. В этом достоинство и правомерность избранного авторами жанра.

Здесь уместно сказать несколько слов о сценарии. Он интересен и содержателен, по-настоящему кинематографичен и динамичен. Тем досаднее драматургические просчеты, неувязки, главным образом в «детективной» стороне сценария.

Много недоуменных «как?» и «почему?» вызывает последняя часть сценария. Как узнал следователь о существовании дядьки Опанаса, как узнал он о том, что Опанас жив, как нашел его,— все это остается за кадром; в конце фильма появляется дядька, чтобы вывести следствие и заодно авторов фильма из тупика.

Заставляет несколько недоумевать внезапность чувства Юли к Сергею; ведь в сценарии настойчиво говорится о ее верности памяти Бориса — командира партизанского отряда, и нет ничего, что свидетельствовало о ее хотя бы больших дружеских чувствах к Сергею во время пребывания в партизанском лагере. Эту проблему И. Ольшанский и Н. Руднева разрешают одной фразой Юли: «Я думала, что после смерти Бориса никого не смогу полюбить».

Командира партизанского отряда авторы делают во всех отношениях «анонимным». Мы даже ни разу не видим его лица. Была ли необходимость в такой таинственности?

Что касается подполковника, участвующего в расследовании дела, то тут виден голый сюжетный прием, а человека нет. Этот подполковник напоминает наперсников из классических трагедий, вызван-



«ТРОЕ ВЫШЛИ ИЗ ЛЕСА»

ных к жизни авторами только для развязки сюжета. Совершенно очевидно, что следователь не должен приходить к подследственному домой, да еще в полной форме, тем более что разговор с Сергеем ничего для следствия не дает. Зато Сергей узнает, что его друг Павел свидетельствовал против него — последнее важно для сценаристов, так как служит для развития сюжета... Вот в этой детективно-следственной стороне и заключается слабость сценария.

А сильная сторона фильма — яркие, самобытные характеры главных героев. Фильм поднимает всегда волнующие нас темы: верности Родине, честности перед народом, перед самим собой, настоящей дружбы и любви, немыслимых без доверия к человеку.

Хорош фильм своим гуманизмом — любовью к простым людям, умением найти возвышенное в повседневном.

Характеристика героев построена по принципу несовпадения внешнего впечатления с истинной сущностью человека.

Павел являет собой пример внешнего благополучия во всех отношениях. Незаурядный математик, он и в партизанском отряде находит время для занятий. Это человек волевой, он твердо идет к намеченной цели: кандидатская диссертация, работа в институте, докторская диссертация. И в личной жизни у него все более чем в порядке: красивая, нарядная, любящая жена, очаровательная дочурка, прекрасная квартира, машина. Он кажется очень сильной натурой. И именно этот человек, единственный из троих, дрогнул на допросе у следователя — испугался за себя и подставил под удар другого. Правда, он не сказал прямо, но из его слов и поведения можно сделать вывод, что он допускает мысль о том, что предателем может быть Сергей. Это было минутное малодушие, и оно его потом очень мучает. «На фронте не был предателем, а здесь предал друга» ,— с горечью говорит он. Павел горячо защищает своих друзей перед женой, ссорится с ней, поняв мелкотравчатость ее характера. В целом это сложный и интересный образ, но, к сожалению, раскрытый недостаточно выпукло и объемно — в трактовке артиста М. Погоржельского, вольно или невольно, получается крен к отрицательной характеристике персонажа.



«ТРОЕ ВЫШЛИ ИЗ ЛЕСА»

Сергей, в противоположность Павлу, мечется, не может найти своего места в жизни — институт бросил, с женой разошелся, на работе больше, чем полгода, продержаться не может. Он, по образному выражению Юли, «захламил себя», и ведь тут имеется в виду не только и не главным образом беспорядок в комнате. Но в Сергее бьется горячее сердце немного растерявшегося в жизни человека. В самое трудное для него время он оказался лишенным дружеского участия, тепла, женской любви. Его поэтическая натура хорошо раскрывается в сцене с голубями, в разговоре о муравьях, в его рассказе Юле о своей мечте — строить дома для людей, не для себя.

В. Зубков со всей щедростью своего дарования обнажает перед зрителем противоречивую, но поэтическую натуру своего героя с его неудержимой любовью к Юле, освещающей его изнутри ярким светом большого человеческого чувства. Хорошо показана вера Сергея в друзей, его непримиримость и ненависть к человеческой мрази. Великолепно понимает его Юля, когда говорит, что он сильный, и не жалеть его она пришла, и что он вовсе не злой, а только прикидывается злым.

Именно такая вера в него нужна была Сергею—Зубкову. И именно от Юли он ждал таких слов.

У В. Зубкова выразительное лицо и, что не часто встречается даже в кино,— говорящие глаза, позволяющие объективу заглянуть в человека и показать малейшие оттенки человеческих чувств. Не случайно оператор Кузнецов так часто задерживается на крупных планах Сергея—Зубкова на экране. Инженер по специальности, В. Зубков пришел в кино из самодеятельности и сразу обратил на себя внимание жизненностью и достоверностью своей игры в роли смелого, энергичного бригадира целинников в картине Я. Сегеля и Л. Кулиджанова «Это начиналось так...».

Ю. Райзман сумел увидеть в этом новичке многогранность его дарования и смело поручил ему роль Степана в фильме «Коммунист», которую В. Зубков сыграл сочно и талантливо. В активе артиста—небольшая роль Степана в фильме «Летят журавли» и последняя работа — роль Сергея Кошелева. Что ж, его творческий путь идет по восходящей линии, и только от него зависит, чтоб так было и впредь.

С присущим ей зрелым мастерством играет Лидия Смирнова Юлию. Этот образ немного сродни ее же партизанке Фене из фильма «Она защищает Родину». Юлия в исполнении Смирновой милая, душевная русская женщина, чуткая и отзывчивая. Ее душевная красота и мягкое обаяние, соединенные с решительностью и принципиальностью, хорошо раскрыты актрисой в фильме. Ласковая мать и верный друг, она всегда готова прийти на помощь человеку в беде.

Противоположностью Юле является Кира, жена Павла. Образованная, любящая музыку, изящная женщина; она эгоистична и мелка чувствами. С ужасом воспринимает она известие о предательстве но думает только о себе и готова подозревать и Павла и его друзей. «Ни за кого нельзя ручаться»,— говорит она.

З. Степанова играет Киру хорошо и точно; в созданном ею образе много подсмотренного в жизни, особенно во внешнем рисунке роли: и эта манерность, и равнодушная привычная вежливость в сцене с Сергеем, и душевная ограниченность образованной мещанки...

Удачу фильма предопределило то, что работа над ним объединила близких по духу, по манере художников.

Внимание к миру человеческих чувств и отношений — самая существенная черта режиссера К. Воинова. В его режиссуре прежде всего обращает на себя внимание тщательная, вдумчивая работа с актерами, умение вскрыть подтекст роли. Работа в театре, несомненно, сослужила отличную службу К. Воинову — это чувствовалось и в его первой работе в кино — «Две судьбы». Не лишне сказать о благотворной помощи со стороны руководителя мастерской М. Ромма, умеющего работать с дебютантами.

Два первых фильма, поставленных К. Воиновым, показали несомненный вкус режиссера к кинемато-

графической форме, его самое пристальное внимание к такому важному элементу кинематографа, как четкий ритм; интересно найдены стыки эпизодов — еще не закончен один эпизод, как начинает звучать реплика следующего — этим обусловливается плавность монтажного перехода от куска к куску.

Все больше и больше наши операторы отказываются от статичной манеры съемок, уделяют самое серьезное внимание движению камеры, причем оно применяется для наиболее рельефного выделения индивидуальных особенностей человеческих характеров, создания определенного настроения. В таком ключе работает оператор А. Кузнецов.

Лирическим теплом пронизаны пейзажи партизанского лагеря и леса, хороша березовая аллея у дома Юли...

Душевное волнение Сергея подчеркнуто движением камеры в сцене в ресторане, в разговоре с Юлей в березовой роще; но та же камера замерла вместе с Сергеем в сцене первого прихода Юли; напряженное ожидание Юли подчеркивается неподвижностью камеры в сцене ее второго прихода к Сергею. Очень хорошо снят разговор под дождем Сергея и Геннадия (последнего тепло сыграл артист Е. Буренков). А. Кузнецов последовательно и разумно применяет соединение крупного плана с обычным, чтобы передать, как воспринимает герой происходящее. Он удачно использует зеркало, которое позволяет соединить в одном кадре два взгляда (сцена встречи Сергея и Павла у автомашины) или два лица (в ресторане).

Карусельное движение кинокамеры в момент встречи Павла и Сергея как бы отграничивает их от всего окружающего, чтобы выразить только радость встречи.

Все это сделано с большой любовью к внутреннему миру героев фильма. Операторская работа является здесь продолжением режиссерской работы К. Воинова — участники группы хорошо понимали друг друга.

Ю. Ханютин

ИЗ ЛЕСА... В ПУСТЫНЮ

Скромный по масштабам фильм «Трое вышли из леса» неожиданно вызвал яростные нападки и острые дискуссии.

Одни говорят, что он возбуждает подозрительность, другие подчеркивают, что его герои, жившие полной жизнью во время войны, вдруг поблекли в мирное время. «Опять этот доморощенный неореализм», — досадливо морщатся третьи. Диагноз болезни ставится разный: от смертельного—идейная порочность, до тяжелого, хронического заболевания — безумное эпигонство. Не оспаривая серьезности недуга, мы все же хотим отвести от фильма несправедливые нападки.

Картина задумана, что называется, с лучшими намерениями. Тема ее — «доверие к человеку» — прямо противоположна зловещей подозрительности. Верность старой партизанской дружбе, которую не могут разбить никакие сомнения, никакие «объективные» обстоятельства, утверждается как высшая добродетель. А упрек в эпигонстве — недоразумение. По своим принципам фильм противоположен неореализму.

Однако упреки делаются, недовольство очевидно. Значит, оно имеет под собой основание. Стоит попытаться понять его причины.

Есть у фильма одна особенность, предстающая на первый взгляд как свойство режиссерской манеры. Вот сцена на стройке. Пустые каркасы домов, брошенные носилки, отсутствие напряженного ритма строительства, его звуков, голосов. Кажется, видишь макет стройки, а не самую стройку. Вот ресторан, где встречаются герои фильма — Сергей и Павел. Поздний час. Но нет той особой атмосферы ресторана перед закрытием, когда все плавает в сизом табачном дыму, официанты торопятся получить по счету, а где-нибудь в углу грустит одинокая парочка, — здесь пустые убранные столики, безлюдье, и лишь какой-то странный тип в шляпе, в столкновении с которым Сергей выявляет свою порядочность. Все точно мыто во многих водах, стирано в трех щелоках, дистиллировано. И так во всем фильме. Нет людей в больнице, мы не ощущаем быта коммунальной квартиры, где обитает Сергей, города, в котором живут герои. Как в холодных репрезентативных полотнах убирается второй план, замазывается фон. Три фигуры первого порядка, а вокруг них — пустота, безвоздушное пространство. Но, может быть, этот изобразительный аскетизм и сухость лишь навязаны сценарию? Вспомним его основные образы и сюжет.



«ТРОЕ ВЫШЛИ ИЗ ЛЕСА»

Трое разведчиков вышли из леса, а партизанский отряд — пролог фильма относится к дням Отечественной войны — был уничтожен. Через двенадцать лет выясняется, что гибель отряда была не случайной. И согласно документам предателем мог быть один из тех трех разведчиков. Кто же он? Вдова командира отряда Юлия Титова, скромная медсестра, едва сводящая концы с концами, чтобы воспитать сына? Или преуспевающий кандидат наук Павел Строганов? Или инвалид войны, человек без определенных занятий Сергей Кошелев? В сегодняшней мирной жизни троих людей, в их взаимоотношениях авторы пытаются найти ответ. Следователь прокуратуры лишь подталкивает действие. Расследование ведет сам зритель.

«ТРОЕ ВЫШЛИ ИЗ ЛЕСА»



Изначальная ситуация условна. Дело авторов заставить нас забыть об этом. Правда характеров, богатство положений должны примирить с искусственностью завязки. Сам по себе острый детективный сюжет лишь обостряет интерес к происходящему.

Итак, трое боевых товарищей встречаются после долгих трудных и бурных лет. Что из них получилось? Что изменилось в них и что осталось прежнего?

В Сергее появилась неуравновешенность, нервность, уязвленное самолюбие неудачника, которое точно передает В. Зубков. И, наоборот, уверенность, размашистость манер, едва проскальзывающее самодовольство видны у Павла Строганова в исполнении М. Погоржельского.

Но авторы пытаются доказать недоказуемое: что, изменившись по существу, эти люди не изменились во взаимоотношениях друг с другом. А в итоге двенадцать прошедших лет остались авторской ремаркой. Они не стали двенадцатью прожитыми годами.

Сергей в партизанском отряде тайно был влюблен в Юлю. И оказывается, все двенадцать лет он мечтал только о ней, ждал ее. И вот свидание...

У Мопассана есть прекрасный рассказ о случайной встрече в поезде двух бывших возлюбленных. Он хранил о ней светлые воспоминания двадцать лет, но вместо прежней живой, юной красавицы пред ним предстала дебелая, расплывшаяся дама. То, что у Мопассана прозвучало элегией, Бидструп в недавнем цикле своих карикатур представил как фарс. У Ольшанского и Рудневой эта проблема снимается вовсе: ни сами герои, ни их чувства не подвластны времени. Дело не в биологических моментах, авторы могут сказать, что сознательно не хотели их замечать. Время — это и новые интересы, и иные, более зрелые взгляды на жизнь, и возмужание. Не случайно люди очень редко возвращаются к прошлому. Об этом много писал Чехов.

Любовь Сергея не поколеблена двенадцатью годами. Она даже стала сильнее. Она как в детских клятвах — «до гроба», хотя, казалось бы, ничто ее не поддерживало, не питало, поскольку герой не пользовался никакой взаимностью. В отряде Юлия просто не замечала Сергея. Но, предположим, он однолюб. Почему же все эти двенадцать лет он

даже не пытался ее найти? Стеснялся своего положения? Но хотя бы узнать, что с ней, где она, он мог? Наконец, если его чувство так пассивно и нетребовательно, хоть это не в характере героя, почему вдруг такая вспышка ревности к Скворцову, такая борьба за Юлию?

Ну, а сама она? Юлия — уже не очень молодая женщина. Л. Смирнова тонко показала ее душевную тревогу, столь понятный женский страх, что жизнь прожита, — и вдруг неожиданное счастье. Умный, сильный и, что ж тут лицемерить, разве это совсем не важно,— обеспеченный человек полюбил ее и ее сына. И вдруг Юлия отказывается от этого брака, предпочтя Скворцову Сергея. Авторы хотят продемонстрировать ее бескорыстие, а возникает лишь сомнение в реальности происходящего. Откуда вдруг такая сумасшедшая любовь к человеку, которого она раньше даже не желала замечать? Любовь не девчонки, а взрослой, прожившей трудную, одинокую жизнь женщины. Откуда решение связать свою судьбу с человеком наполовину спившимся, надломленным? Авторы скажут — такие случаи бывают. Возможно, хотя наверняка чаще случались обратные.

Доказать неизбежность такого выбора со стороны героини авторы фильма не смогли, как не смогли доказать и многое другое. Слишком много во всем этом авторского произвола. Здесь пушкинская Татьяна, пожалуй, не смогла бы «удрать штуку».

Не жизнь предписывает героям их поступки, но герои сами предписывают жизни ее логику и развитие — таков в самом общем виде художественный принцип этого фильма.

Над ними не властны законы времени, сила привычки, обстоятельства жизни. И вот здесь-то делается понятной странная на первый взгляд очищенность фильма от среды, быта, атмосферы. Реальная жизнь, ворвись она в картину, безжалостно разломала бы все ее конструкции. Это фильм сочиненный, поставленный как лабораторный эксперимент.

Стоит захотеть любви—и она приходит; стоит Павлу раскаяться — и великолепный удар кулака примиряет друзей, разошедшихся слишком далеко, чтобы решить дело мордобоем.

Идеальный порыв противопоставляется факту. И это противопоставление заходит так далеко, что основная мысль картины начинает шататься. Верь человеку во что бы то ни стало, если он твой друг, утверждают авторы фильма. Абстрактно их мысль верна и справедлива. Но, во-первых, особой дружбы не показано. Судя по единственной сцене в лагере, это были довольно далекие друг от друга люди; а во-вторых, факты упрямая вещь. Зрителю хочется проверять и выяснять — ведь кто-то все-таки предал отряд? И, как сказано,— один из трех.

Характерно, что в фильме так и не сведены концы с концами. Чтобы обелить троих, пришлось найти четвертого. Но ведь его мы не знаем по фильму. И почему не предположить, что в мирной жизни он тоже казался хорошим и милым? Во всяком случае, разумное выяснение обстоятельств дела Павлом Строгановым кажется куда более естественным и серьезным, чем экзальтированное всеотрицание Юлии и Сергея.

Условность изначальной ситуации не стерлась ходом действия. Искусственность не переходит в искусство. Хорошая мысль, та самая мысль, которая покоряла нас в «Деле Румянцева», здесь повисает в воздухе.

Герои фильма не были рождены жизнью и не вошли в нее. Из леса сложных замыслов, хитроумных сюжетных ходов они попали в пустыню безлюдного, муляжного мира, лишенного примет живой действительности. И, как неопытные путники, они следовали миражам пустыни, презрев суровую, требовательную реальность.

От редакции. Фильмы «Дорогой мой человек» и «Трое вышли из леса» вызвали оживленные споры и разноречивые оценки. Публикуя в порядке обсуждения статьи Н. Зоркой, Т. Богоровой, И. Янушевской и Ю. Ханютина, редакция приглашает киноработников и зрителей высказать свои мнения об этих картинах. В одном из ближайших номеров редакция подведет итоги обсуждения.

Хр. Херсонский

РАДИ ЧЕГО?

Работы Фридриха Эрмлера всегда привлекали органическим сочетанием высокой партийной темы с глубокой человечностью, мягким лиризмом. Задушевный разговор со своими героями и зрителями неизменно придавал публицистически заостренным фильмам Эрмлера особую теплую тональность. А в минуты большого боя с политическими врагами идейная убежденность Эрмлера — вспомним «Великого гражданина» — зажигала нас верой в современника, верой в то, что принципы ленинизма, эти самые человечнейшие из всех человеческих принципов, непременно победят. В центре внимания Фридриха Эрмлера всегда была духовная жизнь современника, ленинская борьба за его судьбу.

Но вот новый фильм Эрмлера — «День первый». Неожиданно для зрителя образ Владимира Ильича, бесконечно дорогой, понятный и близкий художнику, оказался в этом фильме невыразительным, однопланным.

Как же это случилось?

Очевидно, было бы напрасным занятием искать в этой связи какие-то существенные изъяны в мировоззрении художника, что любят делать некоторые критики, проводя кратчайшую прямую между ошибкой автора и его «верую». А если говорить о «философии» произошедшей тут художественной ошибки, то, мне думается, она таится в пренебрежительном отношении к основным законам искусства.

Схожие ошибки в изображении Ленина встречались и в других фильмах. Нельзя пройти мимо ощутимого разрыва между бессмертным духовным обликом Ленина, который хранит в своем сердце наш народ, и тем более или менее отдаленным, поверхностным его подобием, которое появилось в последние годы в фильмах «Они были первыми», «Балтийская слава» и некоторых других. Против ожидания оказался несколько декларативным, неестественно резонерским образ Ленина в талантливом, сильном кинофильме «Коммунист» Е. Габриловича и Ю. Райзмана.

Попробуем обнажить корни этого упрощения художественной задачи.

●

В сущности говоря, в творчестве все начинается с вопроса: ради чего?

Евгений Вахтангов был артистом и режиссером огромного дарования. Но полной силы творчество Вахтангова достигло не только благодаря таланту и виртуозному мастерству, а главным образом потому, что этот любимейший ученик К. С. Станиславского отличался страстной в з ы с к а т е л ь н о с т ь ю, он неустанно ставил перед собой вопросы о смысле и целях творчества, считая это главным в уроках своего учителя. Он всегда спрашивал себя, своих товарищей по искусству: «Ради чего написана пьеса? Ради чего я ставлю этот спектакль? Ради чего играю эту роль? Ради чего играю этот кусок роли? Эту сцену?..» И не потому ли лучшие его спектакли и созданные им образы потрясали зрителя, запоминались на всю жизнь, что ответы никогда не успокаивающегося, не довольствующегося малым художника соединяли психологическую правду с ярким выражением философских, общественных идей?.. Несомненно, это путь каждого большого художника, источник силы любого большого искусства.

Пример Вахтангова первым приходит здесь на ум, может быть, только потому, что этот художник очень последовательно формулировал и проводил на практике свое требование «ради чего». Именно благодаря безупречному следованию этому правилу своего воспитателя Б. Щукин, ученик Вахтангова

поднялся до такого психологического и вместе с тем высокопоэтичного воссоздания образа Владимира Ильича, которое стало откровением в искусстве и сохраняет для нас все черты неувядающей классики.

Почему же нынче, за исключением Максима Штрауха в «Рассказах о Ленине» (мне не пришлось еще видеть фильм С. Васильева «В дни Октября»), никто из исполнителей не пошел по этому испытанному пути дальше — за новыми художественными открытиями в образе Ленина?

Да прежде всего, мне кажется, уже просто потому, что они и не ставили перед собой такой задачи!

В самом деле, можно ли сказать, что актеры, взявшиеся за исполнение роли Владимира Ильича в «Балтийской славе», в «Они были первыми», в «Дне первом» или даже в «Коммунисте», ставили перед собой задачу глубже, чем это было сделано раньше, раскрыть образ Ленина или хотя бы осветить его с какой-то новой стороны?.. Можно ли сказать, что они стремились как-то углубить и свежо, по-новому конкретизировать наши представления о неразрывной связи Владимира Ильича с партией, с народом? Можно ли сказать, что эти исполнители постарались тоньше, эмоциональнее, лиричнее и подробнее рассказать нам о человечности Владимира Ильича, о его справедливости, о его заботливом отношении к товарищам по борьбе? Или о его суровой и гневной непримиримости к врагам, а также к проявлениям обывательщины в партийной среде?.. Пытались ли они полнее, глубже показать величие Ленина — вождя партии, гениального стратега социалистической революции, основоположника Советского государства?

Увы, подобных задач многие новые исполнители роли и не пытались решать. Да и сценарии фильмов не давали, как правило, для этого возможностей.

В «Они были первыми» Владимир Ильич появляется мельком в финале на III съезде комсомола и обменивается несколькими репликами с героями фильма; в «Балтийской славе» он выходит на балкон дворца Кшесинской, чтобы произнести речь; в «Дне первом» произносит несколько частью серьезных, частью шутливых реплик по ходу действия в Смольном.

Актеры могут воскликнуть: «Где же тут развернуться?.. Дали бы нам побольше метража, и мы бы...».

Так ли это?

Верно ли, что причина неудач лежит в том, что ленинскому образу в этих фильмах отведены только десятки, а не сотни метров?

Нет, думается мне, дело обстоит не так.

Самый подход к решению огромной задачи, определение ее заранее как «малой задачи», — вот что обусловило неудачу.

И не только «малость задачи», но и эстетически ложное решение — вот где корень бед, постигших актеров и режиссеров.

●

В этих фильмах в качестве главных героев драматического повествования действуют другие люди — ради чего же появляется Владимир Ильич? Очевидно, его образ призван отразить то огромное значение, какое приобретали для современников Октября встречи с живым Лениным, непосредственное общение с ним.

Надо заметить, что эпизодическое появление Ленина в сюжете само по себе еще ни в коей мере не умаляет его образа и не означает его искажения. Тому есть убедительные примеры. Вспомним хотя бы звонок Ленина по телефону профессору Полежаеву в «Депутате Балтики» Рахманова, Хейфица и Зархи. Ленина мы не видим, он остается «за кадром». И происшедший разговор краток — он длится, наверное, меньше минуты. Но, несмотря на это и независимо от того, что фильм посвящен драматической судьбе не самого Ленина, а профессора Полежаева, образ Владимира Ильича предстает перед нами ярким и живым — в его историческом величии и человеческой теплоте. Это образ точный и одновременно емкий.

Вспомним также встречу Шадрина с Лениным в «Человеке с ружьем» Николая Погодина — коротенький разговор о лошади, о корове и о войне, начинающийся вопросом солдата: «Уважаемый, где бы тут чайку мне?..»

В чем неотразимая сила обоих этих эпизодов?.. Точное соблюдение каких законов драматического искусства привело к художественной победе в эпизодическом изображении Ленина, а не только в широко развернутом изображении Полежаева и Шадрина?

Во-первых, состоявшийся разговор с Лениным был действительно н е о б х о д и м и Шадрину и Полежаеву для того, чтобы они могли как следует разобраться в своей драматической судьбе. Пользуясь этими част-

ными случаями, авторы ведут нас, по существу, к верному обобщению, к большой исторической правде. Эта правда в том, что встречавшиеся с Владимиром Ильичем люди испытали на себе сильнейшее воздействие могучей ленинской мысли, идей Коммунистической партии. Эта правда в том, что встречи с Лениным сыграли в судьбах множества людей решающую роль: общение с Лениным поднимало в душе человека его лучшие силы, укрепляло людей, сплачивало и мобилизовывало их на борьбу ради торжества социалистической революции, ради идеалов коммунизма.

Поэтому влияние ленинской мысли на судьбу человека закономерно становится темой многих художественных произведений.

Вовсе не о случайных, занимательных встречах, а о глубокой исторической, драматической необходимости вмешательства ленинской мысли и ленинских поступков в личные судьбы Полежаева и Шадрина рассказывают авторы и тем самым вводят образ Ленина органически внутрь сюжета, в самое существо драматического действия.

Но имеется ли подобная драматическая связь событий в фильмах «Они были первыми» или «День первый»?.. Произошло ли что-нибудь новое, чрезвычайно важное в жизни героев, как следствие встречи с Лениным? Нет, ничего такого не произошло.

Ошибка авторов уже в том, что, подразумевая нечто общее и типичное, они, однако, не потрудились найти для него предметное, индивидуальное драматическое выражение. Таким образом, это общее — то есть воздействие Ленина на окружающих — оказалось в фильме в сфере умозрительной, отвлеченной.

В судьбе рабочего паренька Николая Тимофеева в «Дне первом» или в судьбах комсомольцев, обступивших Владимира Ильича в «Они были первыми», в сущности, от встречи ничего не изменилось. В таких условиях образ, который должен был бы сыграть особенно важную роль в развитии действия, приобретает характер некоего умозрительного, условного символа или становится иллюстрацией...

Так и произошло.

Авторы нарушили еще один закон драмы. Образ—характер человека в драме оживает и развивается только благодаря активному, сложному взаимодействию с другими героями. Он непременно должен решать какие-то свои индивидуальные задачи, вести личную драматическую борьбу. И для раскрытия характера героя ему, в свою очередь, совершенно необходимы те люди, с которыми он в драме встречается, в чью жизнь так или иначе вторгается. Без них он не может осуществлять дело своей жизни.

●

Как будто все это — школьные, элементарные истины. Но, очевидно, для художника тут-то и наступает самое трудное, когда имеешь дело с таким великим и дорогим, требующим безупречной исторической правды образом, как образ Владимира Ильича, и ты должен в художественном произведении распорядиться его драматической судьбой, его поведением, его переживаниями, всем его духовным миром.

Чтобы не обращаться к новым примерам, вернемся снова к тем, какие у читателя должны быть на памяти.

Правдивость и сила художественного образа Ленина в «Человеке с ружьем» не только в том, что Ленин оказался необходимым Шадрину, но и в том, что встреча и разговор с Шадриным необходимы Ленину. Они нужны Ленину для дела всей его жизни. Необходим по ходу всего действия именно этот конкретный разговор. И, кстати говоря, не потому ли в этом разговоре удивительно естественно раскрывается характер Владимира Ильича, особенности его общения с людьми?

То же в «Депутате Балтики». Забота о прогрессивном русском ученом — это необходимая часть повседневного дела Ленина, это в одинаковой степени государственная, партийная и личная ленинская черта. И не потому ли разговор по телефону согрет такой теплотой и говорит об очень многом? И не потому ли так естественно и уместно в этом обмене короткими приветствиями упоминание даже о семейных отношениях, пожелание доброго здоровья женам?

Можно было ожидать, что разговор Ленина с комсомольцами на съезде («Они были первыми») или полушутливые реплики в Смольном («День первый») приобретут такое же емкое содержание, но этого не случилось. Авторы не поставили перед собой задачи конкретно раскрыть взаимную необходимость героев фильма друг в друге.

Отказавшись тем самым от раскрытия духовной жизни Ленина, вовсе не стремясь про-

следить драматизм его личных переживаний, авторы должны были прийти к неизбежному результату: образ Ленина оказался не драматическим, а отвлеченно-условным и иллюстративным.

Остается сказать о том, к чему в свою очередь логически приводит метод вставной иллюстрации.

Прежде всего бросается в глаза эстетический «разрыв», уничтожающий целостность впечатлений от фильма.

Возьмем для примера «Они были первыми». Почти все, что в нем поначалу рассказывается о первых питерских комсомольцах, подкупает правдивостью и задушевностью. Но вот — финал. Герои неожиданно встречаются на съезде комсомола с Лениным, он беседует с ними. Почему этот эпизод производит неглубокое впечатление?

На мой взгляд, авторы фильма отступили от художественной правды уже тем, что попытались создать идейно-политическое обобщение не столько средствами искусства, сколько путем прямого воздействия на зрителя псевдодокументального «факта».

При этом «фактические», якобы «документальные» черты придуманного эпизода всячески подчеркивались. Встреча героев фильма с Лениным, как утверждают авторы, произошла не где-нибудь, а именно в зале бывшего московского купеческого собрания, там, где ныне театр имени Ленинского комсомола. Зритель узнавал стены зала, вспоминал исторические подробности заседаний съезда. Но зритель не забывал, что до этой сцены все происходившее на экране было художественным вымыслом, все развивалось по законам драматического сюжета, в системе индивидуальных художественных образов. Как же теперь отнестись к происходящему? Принять его также за художественный вымысел, как завершение драматической новеллы? Но у этого эпизода нет необходимых конкретных связей с предыдущими, в нем не происходит ничего такого, что по фабульной необходимости должно было бы произойти с героями именно на этом съезде, только в этом зале... Больше того, авторы фильма как будто намеренно отказывались в этом эпизоде вообще от художественного, поэтического приема рассказывания и даже от своего индивидуального почерка, а, напротив, постарались сделать все возможное, чтобы выдать эпизод за «простую хронику»...

Эстетическая неестественность такого решения привела к тому, что восприятие зрителя как бы раздваивается. Пришитая белыми нитками инсценировка хроники не вмещается в сознание — ведь от каждого художественного произведения мы требуем сюжетной последовательности и эстетической цельности.

К тому же исполнитель роли Ленина неприятно, искусственно жестикулирует и старательно подчеркивает мимикой воображаемое сходство с Лениным, такое мнимое сходство, за которым, по сути дела, нет ни внутренней, ни внешней близости к тому, кого актер изображает.

Погоня за внешним сходством, без достаточно серьезной попытки найти внутреннюю правду образа, видна и в фильме «Балтийская слава». Здесь исполнитель снова поставлен в условия иллюстратора на общую тему.

Создается удивительное положение! Художественные фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», авторы которых ни на минуту не скрывали, что они ведут художественный рассказ, воспринимались как живая правда эпохи, как естественный, точный, исторический документ о Ленине, если хотите, как хроника его жизни. И, напротив, когда смотришь те фильмы, где в беллетристическую ткань врываются якобы хроникальные, якобы документальные эпизоды с Лениным, как в «Балтийской славе», становится вообще трудно поверить в правдивость происходящего.

Случается это потому, что здесь сталкиваются два различных метода, взаимно отрицающие друг друга,—художественный вымысел приходит в столкновение с мнимой хроникой. Этой хронике демонстративно отказано в художественности, но приобрести авторитет документа она тоже не в состоянии... «И от ворон отстала и к павам не пристала».

Нельзя выдавать за историческую хронику некие сцены, лишь потому, что они сняты в невзыскательной натуралистической манере.

И тут закономерно происходит еще одно любопытное явление, которое можно определить как смещение внимания.

Исполнители роли Ленина в таких эпизодах, где нет и намека на сложные драматические процессы, происходившие в действительности в духовной жизни и деятельности Владимира Ильича, вынуждены переносить внимание на другое. Во-первых, они начи-

нают иллюстративно демонстрировать одну-две черты в характере и деятельности Ленина. Во-вторых, так же «логично» они сосредоточивают внимание на демонстрации внешнего портретного сходства, достигаемого с грехом пополам средствами грима и копированием жестов, поз, мимики и легкого грассирования.

Тут-то незамедлительно и вступает в свои права натурализм, а вместе с ним появляется примитивный формализм, который, кстати говоря, вообще частенько сожительствует с натурализмом.

Коснемся сперва вопроса об изолированности каких-либо сторон характера героя. Разумеется, мы не требуем, чтобы в каждом фильме и даже в каждом эпизоде воспроизводилось все огромное содержание духовного богатства, все величие жизни и борьбы Ленина. Достигнуть этого трудно. И создатели «Рассказов о Ленине» вполне справедливо говорят в начальной надписи: «Этот фильм — лишь несколько страниц великой жизни вождя революции». Они, конечно, не могут полностью раскрыть его образ; их задача запечатлеть хотя бы отдельные драгоценные черты этого самого дорогого нам человека.

Слово «отдельные» не нужно смешивать с «оторванными». На этот счет у русского народа есть чудесная сказка, имеющая прямое отношение к искусству. Когда девушка нашла в поле тело возлюбленного, разрубленное на куски, ей понадобилась не только мертвая вода, чтобы соединить все части воедино, ей пришлось найти еще и живую воду; только тогда ожило мертвое тело и забилось сердце.

Одно дело — произвольно взятая черта образа-характера, и совсем другое дело, скажем, выразительное движение глаз живого человека или такой характерный для него поступок, в котором, как в капле, отражается необъятное целое — весь человек. Художественное творчество, искусство отбирает именно такие «капли»; иллюстратор имеет обычно дело с частями, оторванными от драматического целого, существующими как бы самостоятельно.

И эпизод, скажем, выступления Ленина с балкона, взятый вне глубоких связей, вне сложной жизни образа, сам по себе очень легко переходит в то, что в театре называется «представлением».

Утеряв ощущение целого, утеряв что-то главное в образе, артист Б. Смирнов в «Балтийской славе» неожиданно стал чем-то неприятно напоминать провинциального речистого земского деятеля, — появились элементы образа, очень далекие от простой, естественной человечности. Почему? Да потому прежде всего, что именно назойливым земским златоустам было свойственно подобное «представленчество», а Ленину — никогда.

Еще явственнее элементы такого же «представленчества» сказываются у исполнителей в финале «Они были первыми» и в некоторых эпизодах «Дня первого».

Актеры при этом словно забывают еще об одном явлении искусства. Ведь зритель неизбежно обращает обостренное внимание всегда на то же самое, на чем сосредоточено внимание актера! В этом сила искусства. И если художник поставит своей целью вместо создания художественного образа лепку муляжа, мы и будем расценивать его успехи и неудачи с этой же точки зрения. Вот почему каждый зритель с особенным любопытством начинает в таких случаях рассматривать детали грима, начинает различать гумоз, клей и границы парика. Зрителю ничего не остается другого, как предаваться этому занятию, ведь на более серьезное его не толкают ни сами авторы фильма, ни актер.

Вспомним: когда мы смотрели игру Щукина, то были целиком заняты другим — духовной жизнью Ленина, которой был поглощен актер. И часто мы потому верили Щукину, будто он в совершенстве внешне похож на Ленина, что он приблизил нас к душе Ленина. Это и есть настоящий путь высокого искусства.

Щукин в жизни вовсе не походил физически на Ленина. Нетрудно заметить, что некоторые новые исполнители этой роли подобраны однако по принципу воображаемого физического сходства (так был однажды выбран для этой же роли рабочий Никандров, но тогда же все убедились, что подобный метод в искусстве несостоятелен).

Очевидно, необходимо еще и еще раз объявить в искусстве войну не на жизнь, а на смерть методу муляжа и методу иллюстрации, то тут, то там воскресающим вновь, несмотря на то, что теоретически они как будто давно уже разбиты.

●

В искусстве невозможно обойти еще одно условие.

Искусство — всегда открытие. Открытие чего-то нового, необходимого людям в дополнение к тому, что они раньше знали. Без этой искры открытия живое искусство существо-

вать не может. Более того, сама жизнь искусства, видимо, в том прежде всего и состоит, чтобы открывать — неустанно открывать новое в действительности. Поразительно, как быстро опустошается и умирает искусство, лишь только оно перестает вносить в свою сокровищницу новые образы, темы, точки зрения, факты, новые черты жизни и новые, рожденные жизнью, интонации художника.

Какую живительную силу имеют в искусстве новые открытия, напоминают «Рассказы о Ленине», поставленные Сергеем Юткевичем с умным и блестящим режиссерским мастерством. Радует и крупный успех Максима Штрауха. Его мастерство в изображении Ленина значительно выросло и окрепло после первых давних опытов. Из всех сегодняшних исполнителей образа Ленина в кино, мне думается, М. Штраух наиболее бережно хранит и смело развивает лучшие традиции, заложенные в нашем искусстве.

Однако уже самым выбором материала для своих новелл (особенно для второй) авторы «Рассказов о Ленине» несколько сузили творческую задачу, и оговорка, сделанная во вступительных титрах, не спасает их от упрека в том, что картина неполно раскрывает образ Ленина, как великого вождя социалистической революции.

Вместе с тем именно раскрытие образа Ленина в его главных чертах, изображение величайшего человека нового времени прежде всего как вождя партии и народных масс, вдохновителя и стратега пролетарской революции несомненно является важнейшей задачей художника, который берется за создание произведения о Ленине.

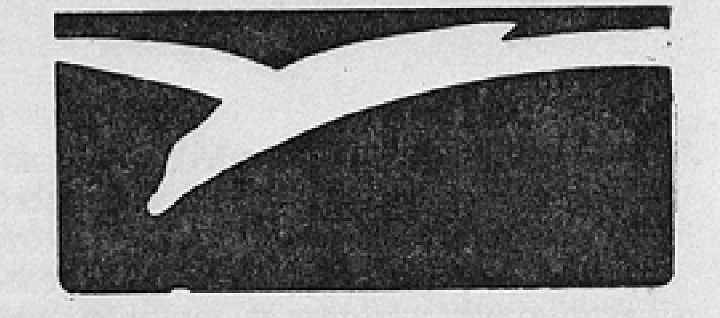
В конечном счете все в искусстве проверяется правдой жизни. Только она — высший судья для искусства.

Проверка правдой создаваемого в кино образа Ленина имеет особое для нас значение.

Нельзя забывать, что сегодня для великого множества людей, которым не суждено было увидеть и услышать в жизни Владимира Ильича, для новых поколений, выросших в иных условиях, фильмы эти дают исключительную возможность воочию увидеть Ленина в реальной исторической обстановке, среди окружавших его людей с их неповторимым обликом, как неповторимо и все тогдашнее лицо страны.

Возможно, многие молодые зрители увидят Владимира Ильича в этих фильмах в первый раз и многое примут на веру: как выглядел в действительности Владимир Ильич, как он смеялся, сердился, беседовал с людьми, напористо говорил речи, пытливо заглядывал людям в глаза или, прищурившись, насмешливо посматривал на противников... А в таком цельном и чрезвычайно выразительном человеке, как Ленин, бесконечно важно для художника и для зрителя всё, вплоть до мелочей. Мелкого тут быть не может—каждая черта должна верно отражать великую жизнь.

Ведь современники и будущие поколения всегда будут обращаться к дорогому образу, искать духовного общения с Лениным ради того, чтобы лучше понять самую жизнь, ее движение к коммунизму, для того, чтобы лучше самим строить действительность —ради будущего!



МОСКОВСКОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ— СЛАВА!

Прекрасный творческий путь лучшего русского театра, внесшего неоценимый вклад в строительство социалистической культуры,— образец служения родному народу, высокий пример правдивого отражения в искусстве жизни народа и его идеалов.

Созданный представителями передовой художественной интеллигенции в самый бурный период истории России, на подъеме русского революционного рабочего движения, выращенный великими художниками Станиславским, Немировичем-Данченко, Чеховым, Горьким, Художественный театр по праву носит имя классика социалистического реализма Максима Горького.

На сцене Художественного театра начали свою сценическую жизнь пьесы Максима Горького, запечатлевшие революционный дух русского рабочего класса. В поэтических спектаклях МХАТ отразилось время великого обновления страны.

В Художественном театре прошли прекрасную школу лучшие советские драматурги, чьи пьесы служили и служат острым идеологическим оружием в борьбе за дело народа.

Деятели советской кинематографии гордятся тем, что основатели и великие мастера Московского Художественного театра всегда уделяли пристальное внимание развитию отечественного киноискусства.

В 1914 году К. С. Станиславский заявил: «Кинематограф не может заменить театр, но может, если его изучат и возьмут в свои руки преданные духовному прогрессу люди, приобщить народные массы к общей культурной жизни, а теперь это несомненно важное и прекрасное дело».

Веря в высокое назначение киноискусства, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и их сподвижники помогали его развитию. Вместе с Горьким они предприняли в предреволюционное время шаги для создания киностудии при Художественном театре, которая должна была вести борьбу против декадентской и бульварной кинематографии, за сближение киноискусства с большой русской литературой. Но только в революционные годы началась совместная творческая деятельность мастеров Художественного театра и киноработников. Актеры МХАТ помогали создавать первые советские агитфильмы.

В дальнейшем история советского киноискусства тесно связана с творчеством Московского Художественного академического театра. Возглавляя в театральном искусстве борьбу против формализма, МХАТ оказывал плодотворное влияние на мастеров кино. Обращение советских кинорежиссеров к мхатовскому опыту помогло нашему киноискусству в его движении к подлинному реализму. Борьба МХАТ за искусство, близкое народу и любимое им, была живым и вдохновляющим примером для

мастеров советской и мировой кинематографии, учила их жизненной правде и благородной человечности художественных образов.

Не счесть примеров личного участия лучших артистов Художественного театра в создании фильмов. И. Москвин и В. Качалов, Л. Леонидов и Н. Баталов, Б. Добронравов и Н. Хмелев и многие другие внесли громадный вклад в развитие советского киноискусства. Молодое поколение мхатовцев с успехом продолжает эту традицию.

От всей души поздравляем Московский Художественный театр с его шестидесятилетием—праздником всей советской культуры. Театр, который верно и талантливо служит своим искусством народу, будет всегда молодым!

ИСКУССТВО БОЛЬШОЙ ПРАВДЫ

Фильм к шестидесятилетию МХАТ СССР имени М. ГОРЬКОГО

Это было в конце прошлого века. Два человека, имена которых знает теперь весь мир, вышли ранним утром из московского ресторана «Славянский базар». Один из них был популярный актер-любитель, другой—известный в то время драматург и театральный педагог. Их беседа затянулась. Восемнадцать часов потребовалось им для того, чтобы наметить программу создания нового театра. Эти два человека были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

В ту пору русский театр зашел в тупик. Недаром великая актриса М. Н. Ермолова говорила тогда:

— Наш театр начинает становиться безжизненным трупом.

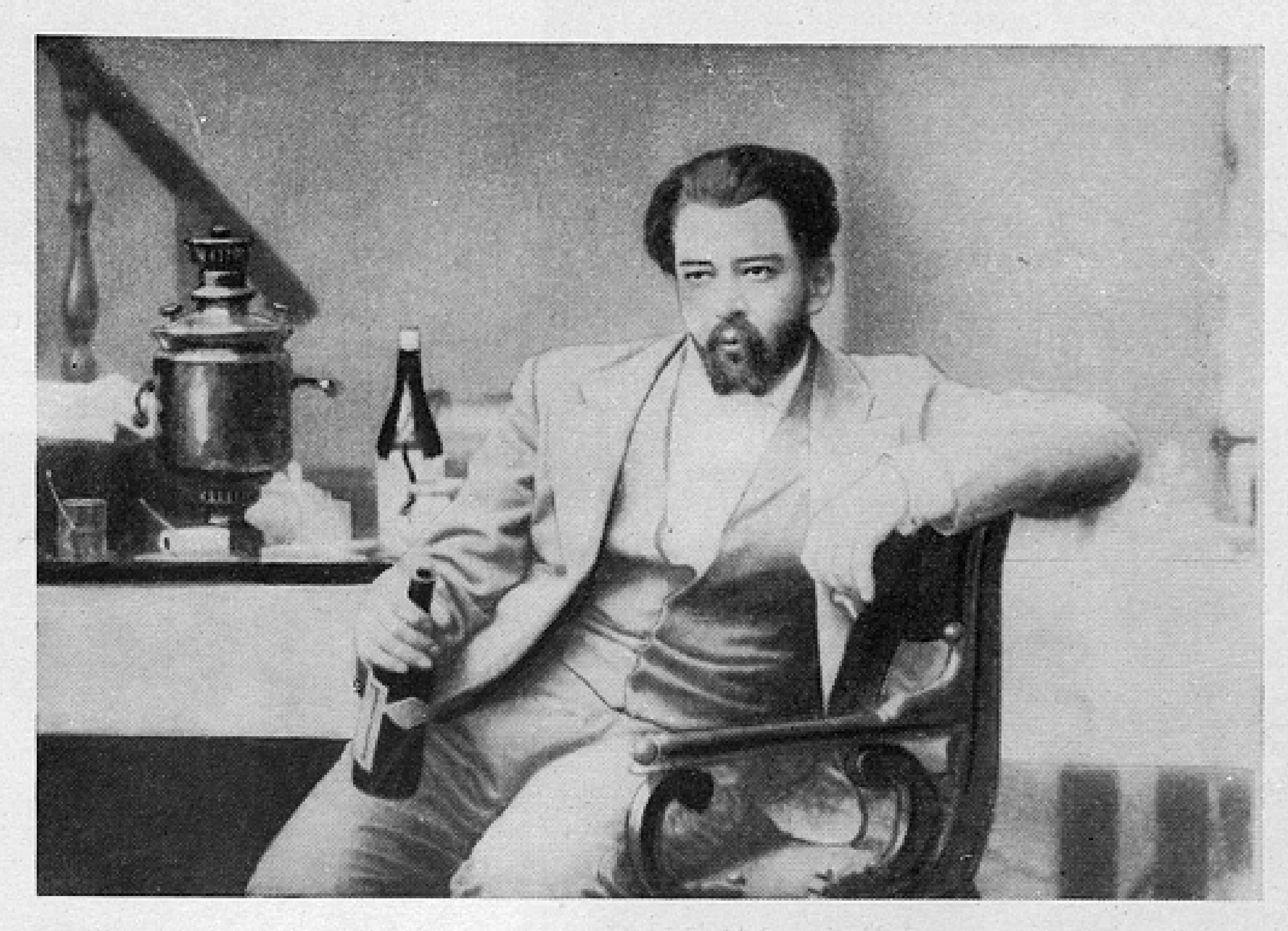
В угоду пресыщенным завсегдатаям театральных лож афиши московских театров оповещали о таком, например, репертуаре: «Контролер спальных вагонов», «Бедовая вдовушка», «Кис-кис и Мяу» и т. п. Нужно было новое слово в развитии театрального искусства, нужно было протестовать и против старой



На съемках фильма «Искусство большой правды»

Фото Б. Виленкина

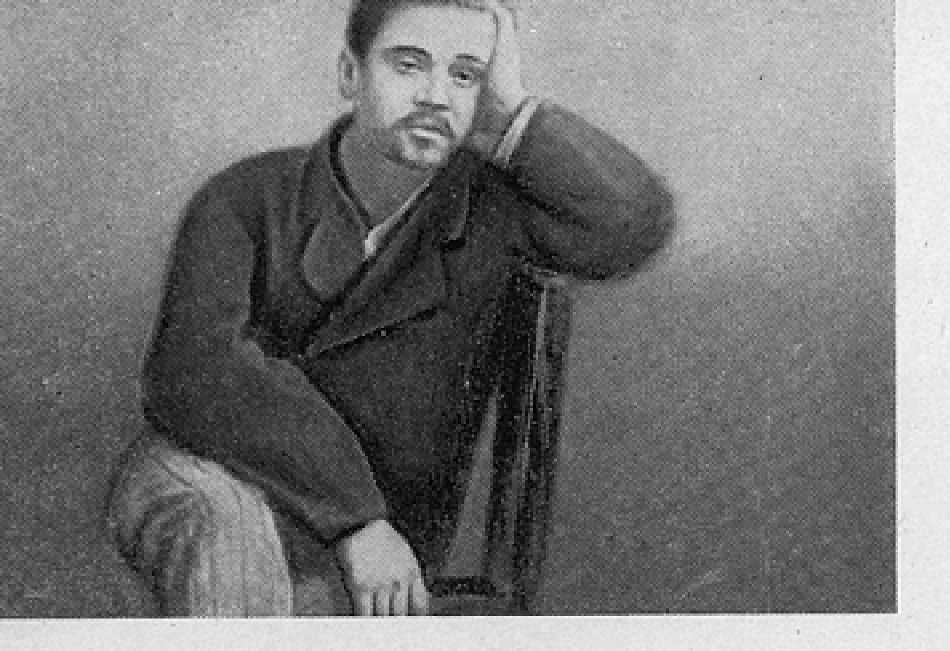
ИЗ МАТЕРИАЛОВ ФИЛЬМА
«ИСКУССТВО БОЛЬШОЙ ПРАВДЫ»



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ АСТРОВА («ДЯДЯ ВАНЯ»). 1899



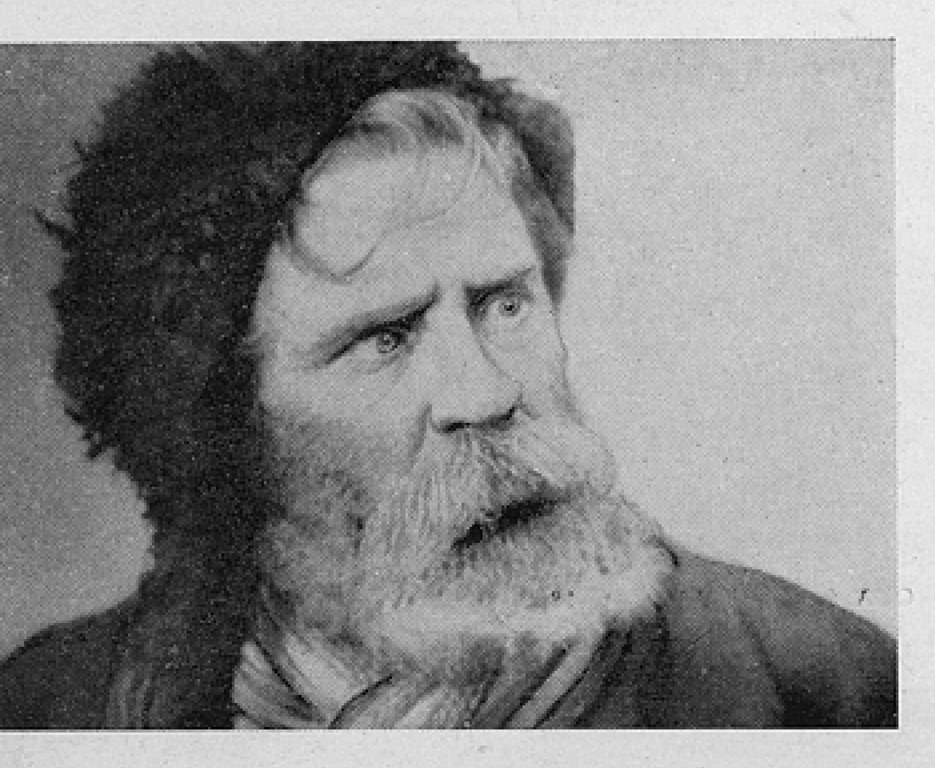
Вл. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО НА РЕПЕТИЦИИ СПЕКТАКЛЯ «БЛОКАДА». 1928



И. М. МОСКВИН В РОЛИ ПРОТАСОВА («ЖИВОЙ ТРУП»). 1911



М. М. ЯНШИН — ЛАРИОСИК В СПЕКТАКЛЕ «ДНИ ТУРБИНЫХ». 1926



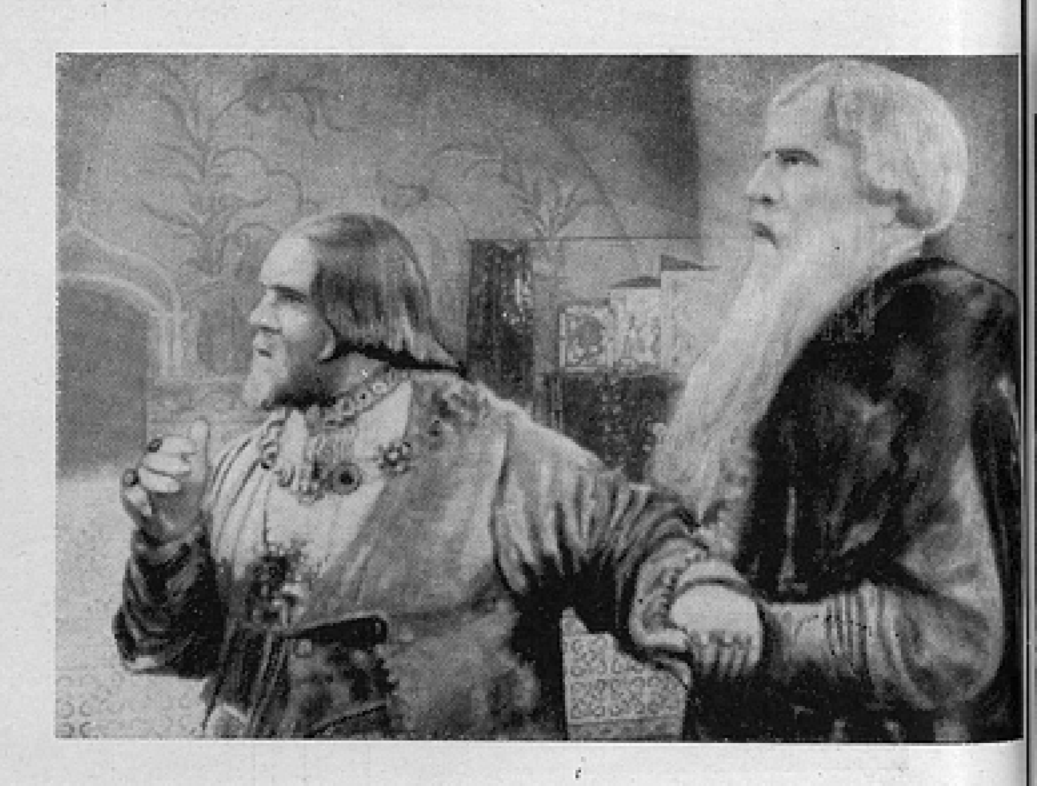
В. И. КАЧАЛОВ—ВЕРШИНИН В СПЕКТАКЛЕ «БРОНЕПОЕЗД 14-69». 1927



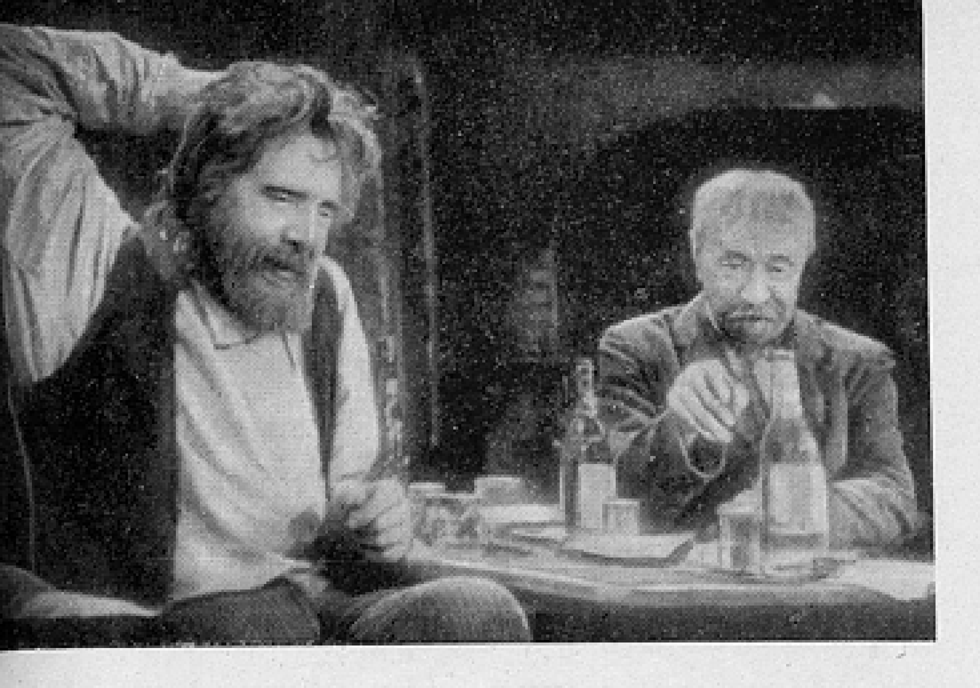
А. К. ТАРАСОВА—АННА В СПЕКТАКЛЕ «АННА КАРЕНИНА». 1937



А. Н. ГРИБОВ (ДОСТИГАЕВ), Н. И. ДОРОХИН (РЯБИНИН), И. М. КУДРЯВЦЕВ (ТЯТИН) В СПЕКТАКЛЕ «ДОСТИГАЕВ И ДРУГИЕ». 1939



И. М. МОСКВИН (ЦАРЬ ФЕДОР) И В. А. ОРЛОВ (ШУЙСКИЙ) В СПЕКТАКЛЕ «ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ». 1945



В. А. ОРЛОВ (САТИН) И В. И. КАЧАЛОВ (БАРОН) В СПЕКТАКЛЕ «НА ДНЕ». 1946



В. И. КАЧАЛОВ В РОЛИ ГАЕВА («ВИШНЕВЫЙ САД»). 1946



.М .М ТАРХАНОВ—СЕМЕНОВ В СПЕКТАКЛЕ «В ЛЮДЯХ». 1936



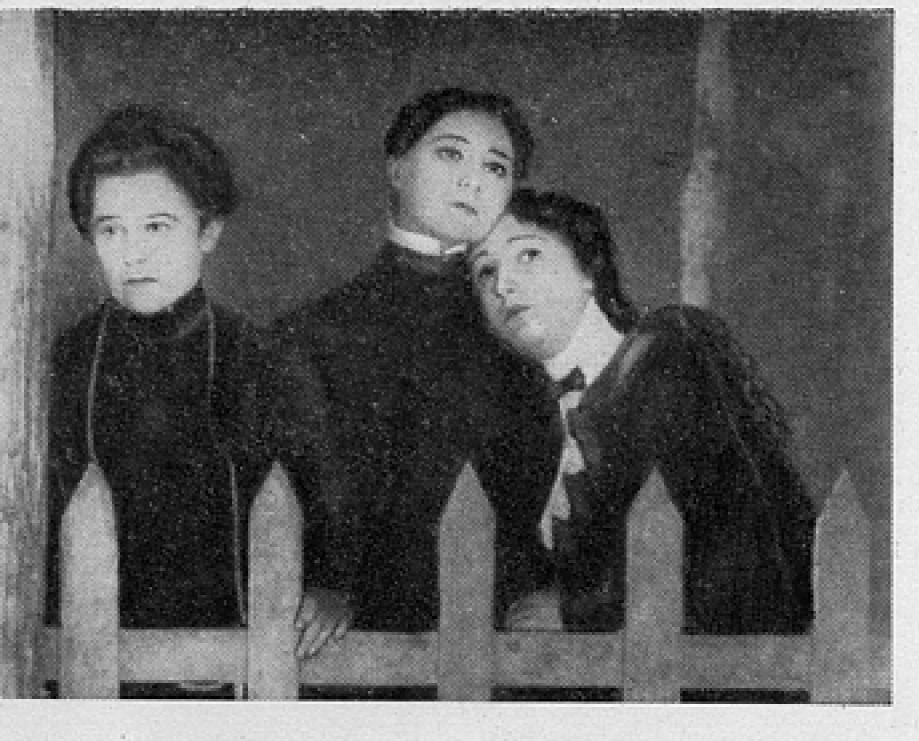
Б. А. СМИРНОВ В РОЛИ В. И. ЛЕНИНА, В. П. МАРКОВ (ДЗЕРЖИНСКИЙ), Б. Я. ПЕТКЕР (ЧАСОВЩИК) В СПЕКТАКЛЕ «КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ». 1956



К. Н. ЕЛАНСКАЯ (МАРИЯ СЕРГЕЕВНА), В. А. ОРЛОВ (БЕРЕЗКИН) В СПЕКТАКЛЕ «ЗОЛОТАЯ КАРЕТА». 1958



А. О. СТЕПАНОВА — МАРИЯ СТЮАРТ В СПЕКТАКЛЕ «МАРИЯ СТЮАРТ». 1958



О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА (МАША), М. Р. САВИЦКАЯ (ОЛЬГА), Н. Н. ЛИТОВЦЕВА (ИРИНА) В СПЕКТАКЛЕ «ТРИ СЕСТРЫ». 1901

ТРИ ПОКОЛЕНИЯ



ВТОРОЕ ПОКОЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ «ТРЕХ СЕСТЕР»: К. Н. ЕЛАНСКАЯ (ОЛЬГА), А. К. ТАРАСОВА (МАША). А. О. СТЕПАНОВА (ИРИНА). 1940



ТРЕТЬЕ ПОКОЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ «ТРЕХ СЕСТЕР»: К. ИВАНОВА (ОЛЬГА), М. ЮРЬЕВА (МАША), Р. МАКСИМОВА (ИРИНА). 1958



Р. МАКСИМОВА, К. ИВАНОВА, М. ЮРЬЕВА, И. М. РАЕВСКИЙ В ГОСТЯХ У О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВОЙ. 1958

манеры игры, и против ложного пафоса, и против ничтожного репертуара.

Встреча К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко положила начало жизни коллектива, открывшего новую эпоху в истории не только русского, но и мирового театра. Имя этому коллективу—Московский Художественный театр.

Когда молодая труппа впервые собралась, К. С. Станиславский, обращаясь к ней, сказал:

— Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь.

Театру, продолжающему вдохновенно служить искусству большой правды, исполняется шестьдесят лет. Его юбилею посвящен фильм «Искусство большой правды», поставленный И. Посельским на Центральной студии документальных фильмов.

— В своей работе над фильмом,—сказал в беседе с нашим корреспондентом режиссер И. Посельский,—мы стремились показать путь Художественного театра, путь постоянных творческих исканий и вдохновенного труда. В фильме нашло отражение творчество виднейших мастеров МХАТ И. Москвина, В. Качалова, Л. Леонидова, М. Тарханова, Н. Хмелева, А. Тарасовой. В картину включены фрагменты наиболее значительных постановок театра.

Редчайшие материалы кинолетописи позволили нам показать в фильме интересные моменты работы К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко с актерами.

Там, где ощущались пробелы в кинолетописи, мы предоставили слово ученикам великих основателей Художественного театра.

Самые важные вехи на пути развития МХАТ обозначили произведения трех гигантов русской литературы—А. П. Чехова, А. М. Горького, Л. Н. Толстого.

В нашем фильме драматургия Чехова представлена фрагментами старых и новых постановок его пьес.

Творчество Горького, пьесы которого воплотили революционные идеи, чаяния и надежды эпохи, показано в фильме отрывками из спектаклей «На дне», «В людях», «Враги», «Достигаев и другие». Зритель увидит на экране в роли барона—В. Качалова, в роли хозяина булочной Семенова—М. Тарханова, в роли Татьяны—А. Тарасову, в роли Достигаева—А. Грибова.

В дни десятилетия Великой Октябрьской социалистической революции на сцену Художественного театра вышли герои нашей современности. Это было в постановке пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». К сожалению, об этом спектакле нет никаких кинодокументов. В нашем фильме о рождении спектакля «Бронепоезд 14-69» рассказывает автор пьесы Вс. Иванов. Его живые и яркие воспоминания в какой-то степени восполнят этот пробел.

В 1941 году, в трудные дни, когда на нашу Родину обрушилась война, Художественный театр готовил спектакль о Ленине—«Кремлевские куранты» Н. Погодина.

В это время—17 лет назад—режиссер и оператор фильма «Искусство большой правды» снимали репетиции «Кремлевских курантов». Тогда в роли Ленина выступал А. Грибов, инженера Забелина играл Н. Хмелев, матроса Рыбакова—Б. Ливанов.

Когда вражеские самолеты рвались к столице, молодежь МХАТ охраняла здание своего театра на крышах. Небольшая табличка на дверях зрительного зала спокойно возвещала: «Тише! Идет репетиция». А в одном из репетиционных залов звучала команда главного администратора театра Ф. Михальского: «На первый-второй рассчитайсь!» Актеры, не участвовавшие в репетиции, занимались военным делом.

В фильме проходят фрагменты новой редакции спектакля «Кремлевские куранты», которую МХАТ подготовил в дни XX съезда КПСС.

Теперь театр вновь обращается к дорогому образу: режиссер М. Кедров репетирует новую пьесу Н. Погодина «Третья Патетическая» о последних днях жизни великого Ленина.

Все чаще и чаще на сцену прославленного театра выходят молодые актеры. Фильм познакомит зрителей с новой талантливой молодежью, выступающей в настоящее время во многих спектаклях театра в центральных ролях.

За свою жизнь Художественный театр посетил многие страны мира. И зрители фильма вместе с актерами-юбилярами побывают в Лондоне, Париже и Варшаве, где в этом году с триумфальным успехом прошли спектакли замечательного театра.

Высокие идеи, человечность, совершенное мастерство принесли Художественному театру мировую славу. И недаром один из французских критиков писал недавно: «Московский Художественный театр призывает нас к прекрасному лечению реализмом, в котором мы так нуждаемся».

В создании фильма «Искусство большой правды» участвуют автор сценария А. Анастасьев, оператор О. Рейзман, художник И. Нижник, звукооператор И. Воскресенская, диктор Л. Хмара и дирижер А. Ройман.

И. Чабаненко

ПУТИ УКРАИНСКОГО КИНОИСКУССТВА

Одна из особенностей нынешнего этапа развития советской художественной кинематографии — значительная активность творческой деятельности национальных киностудий. Достаточно напомнить, что в 1957 году продукция республиканских киностудий составила 60% общесоюзного производства художественных фильмов. Наряду с киноискусством Грузии и Украины, внесшим немалый вклад в развитие советской кинематографии, в последние годы все успешнее выступает сравнительно молодое киноискусство Азербайджана, Армении, Белоруссии, Казахстана, Латвии, Литвы, Эстонии и других национальных республик. В этом находят свое выражение общий подъем культуры и искусства, расцвет духовной жизни многонационального советского народа, торжество ленинской национальной политики Коммунистической партии, обеспечившей все условия для развития творческих сил народов Советского Союза, для роста их искусства— национального по форме и социалистического по содержанию.

●

В нашей стране стали новыми по своему содержанию понятия: национальная культура, национальное искусство, национальная форма. И если в условиях буржуазного общества подчеркнуто преувеличивается значение национальных особенностей культуры и искусства, что служит целям разобщения народов, усиливает националистические позиции, порождает стремление к национальной обособленности и замкнутости, то в обществе социалистическом разнообразие и богатство национальных форм не только не разъединяет, но, напротив, сплачивает различные народы, усиливает их дружбу.

Многонациональное советское искусство, развивающееся на основе общего творческого метода — социалистического реализма, вдохновляемое великими коммунистическими идеями, служит дальнейшему сближению отдельных наций, укреплению их духовных, культурных контактов.

В развитии и укреплении дружбы разных социалистических наций большая роль принадлежит выразительным национальным особенностям культуры и искусства вообще, а искусства кино — в частности. Ведь кино обладает неисчерпаемыми возможностями знакомить зрителя с отличительными чертами природы, экономики, быта, нравов, труда, характера той или иной народности. И чем ярче воплощены в художественном кинопроизведении национальные особенности жизни отдельного народа, тем выше его идейно-воспитательная роль, тем значительнее его социально-познавательная ценность для всех других народов.

Каждый из народов заимствует все лучшее и ценное, что достигнуто другим народом, и тем самым обогащает свою жизнь, свою культуру и искусство новыми ценностями. Однако заимствует только тогда, когда это новое, привнесенное из опыта, достигнутого другим народом, воспринимается не как чужое и незнакомое, а как близкое, понятное, как естественное продолжение своего развития. Только такое заимствование обогащает народы, имеет право на жизнь.

Национальные особенности произведений искусства вовсе не ограничиваются, не исчерпываются «национальной темой». Ограничивать национальные особенности, национальную форму произведения искусства только «национальной темой» неправомерно, ошибочно и даже вредно. Национальные особенности

проявляются не столько в том, о чем рассказывает произведение искусства, сколько в том, как оно рассказывает. «Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами», — писал Гоголь о творчестве Пушкина.

Тем более странными кажутся рассуждения некоторых наших мастеров искусства, которые утверждают, что национальные особенности выражаются только в теме произведения, и считают возможным ограничиваться лишь внешней стороной национального колорита: костюмами, песнями, пейзажами...

Национальный колорит любого произведения искусства определяется прежде всего и больше всего национальными особенностями образного восприятия действительности, отражения жизненных явлений, что связано и со своеобразием психического склада характера того или иного народа и с направлением его эстетических вкусов.

В разговорах о путях развития национальной кинематографии нередко поднимался вопрос о «специфике киноискусства». При этом указывалось, что одним из якобы серьезных недостатков, присущих национальным фильмам, является слабое использование выразительных средств кино, недостаточное овладение его «спецификой». Именно на этом строилась значительная часть упреков в адрес национальных студий, высказанных с трибуны Всесоюзной конференции работников кинематографии.

Конечно, нелепо было бы возражать против необходимости повышения мастерства в использовании выразительных возможностей киноискусства. Но ведь и выразительные средства не существуют сами по себе как некая абстракция, пригодная для применения «вообще», без учета особенностей образного воспроизведения жизненных явлений в национальном искусстве различных народов. И этого нельзя не учитывать при оценке кинофильмов, созданных национальными студиями, ибо не образно-эмоциональные особенности национального искусства должны быть подчинены специфике кино, а, наоборот, специфика кино должна быть использована как дополнительное средство, подчиненное образно-эмоциональному выражению тех или иных национальных особенностей.

Нельзя признать правильным, когда в рассуждениях о путях развития национальной кинематографии основное внимание уделяется только задаче овладения «спецификой» киноискусства, делается упор на технологию выразительных средств кино и явно недооцениваются национальная специфика, национальные особенности образно-эмоционального выражения содержания. А ведь именно такие тенденции имели место в некоторых выступлениях участников совещания на Киевской киностудии имени А. П. Довженко.

Вряд ли следует доказывать безусловную порочность творческих позиций тех, кто только знание специфики кино, знание выразительных средств киноискусства, а по существу только знание технологии съемочных работ, считает достаточным обоснованием своего права работать над созданием кинопроизведений.

Без глубокого и всестороннего знания всей совокупности особенностей жизни народа — особенностей быта, нравов, культуры, без понимания исторической закономерности их развития, без знания психического склада национального характера — нельзя создать подлинно народного произведения искусства. И тут не помогут и не спасут от фальши ни «национальная тема», ни «национальный колорит», за ширму которого так охотно готовы прятаться знатоки «специфики выразительных средств кино».

Глубоко ошибаются те, кто считает, что для создания произведения национального искусства нет надобности глубоко вникать в «тонкости» национальных особенностей народа, а достаточно иметь «национальную тему» и «антураж» национального колорита, что достаточно, скажем, создать выразительные кадры, эффектно показывающие героев в узбекских костюмах на сборе хлопка, чтобы придать фильму национальный узбекский характер. К сожалению, такое понимание национальной формы еще бытует у некоторой, хотя и незначительной части творческих работников советской кинематографии, в числе которых можно встретить и имена популярных режиссеров.

●

Украинская советская кинематография в своем развитии прошла большой исторический путь, накопила значительный опыт. Она зародилась еще в годы гражданской войны. Продукция украинских кинематогра-

фистов нередко радовала и восхищала зрителей подлинными образцами творческого новаторства, яркими и значительными по содержанию произведениями киноискусства. Украинская кинематография по праву гордится многими именами мастеров киноискусства, в числе которых достаточно назвать одного из зачинателей советской кинематографии — П. Чардынина и таких выдающихся режиссеров, как А. Довженко и И. Савченко.

В процессе своего развития украинская кинематография знала и подлинные взлеты и спады, творческие успехи и срывы. В активе украинских кинематографистов десятки фильмов, в разное время по заслугам высоко оцененных советской общественностью.

В течение нескольких послевоенных лет украинская кинематография преодолевала большие трудности, вызванные немецко-фашистской оккупацией республики в годы Отечественной войны. Это привело к значительным потерям старых опытных кадров, в то время как подготовке кадров руководителями Киевской студии не уделялось должного внимания. И тогда в деятельности студии наметилась своеобразная «иждивенческая» тенденция: производственные планы строились из расчета на режиссеров, приглашенных преимущественно на постановку одного-двух фильмов. Вслед за приглашением режиссеров укоренилась практика приглашения актеров, даже на незначительные, эпизодические роли, преимущественно из театров и киностудий других республик. В результате этого работа Киевской киностудии была поставлена в зависимость от свободного времени актера, от репертуара того или иного театра или от плана съемочных работ других студий.

Нет надобности объяснять, к каким печальным последствиям могло привести продолжение такой порочной практики в работе Киевской киностудии. Кроме производственных простоев и непроизводительных затрат это грозило потерей творческого лица студии, отходом ее от выполнения главных задач, стоящих перед национальной кинематографией.

Вот почему в течение последних лет большое внимание было обращено на ликвидацию недостатков в организации работы украинской кинематографии. Были приняты также меры к привлечению украинских писателей для написания сценариев, что способствовало тематическому разнообразию в перспективных и производственных планах.

Одновременно была проделана работа по обеспечению постоянных кадров режиссуры. Учитывая, что режиссеров, подготовленных для украинской кинематографии, наши учебные заведения не выпускают, на Киевскую киностудию была приглашена группа режиссеров украинского театра, выпускников театральных институтов, зарекомендовавших себя интересными спектаклями. В их числе — заслуженный артист УССР В. Ивченко, режиссеры Ю. Лысенко, В. Быковец, Н. Макаренко, А. Слесаренко, И. Бжеский и другие. Этот опыт дал в основном положительные результаты. И хотя в фильмах, созданных за последние годы на Киевской киностудии имени А. П. Довженко новыми в кино постановщиками В. Ивченко, Ю. Лысенко, А. Слесаренко, В. Новаковым, Н. Макаренко, не все совершенно, не все эти картины стоят на уровне высоких требований, но в них достаточно выразительно проявился индивидуальный творческий почерк режиссеров. Можно даже сказать, что просчеты этих фильмов явились преимущественно результатом недостаточно умелого воплощения смелых творческих дерзаний. Нельзя не отметить также, что фильмам, поставленным театральными режиссерами, при всех их несовершенствах, присущи черты национальных особенностей украинского народа.

В 1957 году украинские кинематографисты активизировали свою творческую деятельность. Об этом убедительно свидетельствует то, что украинские фильмы, созданные в прошлом году, составляют 30% общей кинопродукции, выпущенной национальными киностудиями. Сейчас на Украине работают три студии художественных фильмов: Киевская имени А. П. Довженко, Одесская и Ялтинская. Творческий коллектив Одесской студии, недавно возродившей свою деятельность, успел зарекомендовать себя с хорошей стороны созданием нескольких интересных фильмов, заслуживших высокую оценку общественности. На этой студии за короткий срок успела сложиться группа интересных режиссеров, недавних выпускников ВГИКа.

Однако подъем творческой деятельности украинских киностудий не только не снимает но, напротив, еще более заостряет вопрос о творческих режиссерских кадрах и главным образом о режиссуре, подготовленной к созданию национальных произведений

киноискусства, владеющей знаниями всего комплекса национальных особенностей жизни украинского народа.

В последнее время раздавалось немало критических замечаний в адрес украинских фильмов. Основное место в них занимают обвинения в «засилии театральности», в забвении специфики кино. Но действительно ли это такое страшное зло, на котором следует сосредоточить все внимание украинских кинематографистов? А не имеют ли элементы театральности, в хорошем смысле этого слова, право на существование в украинской кинематографии как специфические черты национального искусства, порожденные национальными особенностями образно-эмоционального восприятия явлений? С нашей точки зрения, есть основания считать правильным второе положение, хотя бы на данном этапе творчества. В журнальной статье, имеющей другое назначение, не представляется возможным привести развернутые возражения откровенным приверженцам примата «специфики кино». Поэтому ограничимся ссылками только на некоторые поучительные факты из истории развития украинской кинематографии и украинского театрального искусства.

Известно, что с первых шагов своего развития украинская кинематография неразрывно связана с участием в ней выдающихся мастеров украинской сцены, весьма отдаленно представлявших себе ту «специфику» кино, за которую так ратуют теперь некоторые кинематографисты. И это нисколько не мешало значительному и притом заслуженному успеху многих фильмов, созданных преимущественно силами мастеров театра. Как постановщики фильмов в украинской кинематографии работали А. Бучма, Б. Тягно, М. Терещенко, Л. Курбас и другие режиссеры театра. Многие годы в кино выступали такие выдающиеся театральные актеры, как М. Заньковецкая и М. Садовский, как А. Бучма, И. Замычковский, Н. Ужвий, Л. Сердюк, В. Чистякова, Ю. Шумский, Г. Юра, Д. Милютенко и другие. Даже тогда, когда в среде кинорежиссеров была широко распространена теория отрицания актерского мастерства в киноискусстве, а господствовал принцип «подбора типажа», украинская кинематография создавала свои лучшие произведения, всемерно пользуясь выразительной силой актерского искусства. Такая традиция украинского киноискусства нашла свое продолжение и совершенствование в деятельности режиссеров А. Довженко, И. Савченко и других мастеров украинской кинематографии.

Существует «театральность» и «театральщина». Это разные вещи. Против театральщины в театре боролись Щепкин и Станиславский. Думается, что против этого порока обязаны бороться и режиссеры кино. Но та «театральность», на которую так смело пошел Ю. Райзман в картине «Коммунист» в эпизоде неравной борьбы и гибели Василия, не должна быть гонима с экрана. В ней есть что-то близкое к «театральности» А. Довженко. В нее веришь. А раз веришь — значит, хорошо. Не будем же так непримиримы к полезной театральности в кино. Лучше называть вещи своими именами и изгонять из кино фальшь и невыразительную «бытовую» серость.

Примечание. Не разделяя некоторых взглядов тов. Чабаненко, в частности, его мнения о природе театральности в украинском киноискусстве, редакция считает полезной публикацию его статьи для начала обсуждения затронутых вопросов.

НАВСТРЕЧУ СЪЕЗДАМ ПИСАТЕЛЕЙ РСФСР И СССР

И. Вайсфельд

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ СЦЕНАРИЕВ

Поля сценариев — неширокие. Раньше на них принято было делать только лаконичные пометки — редакторские и режиссерские. Но сценарии заслуживают и большего — общественной оценки. Сценарии дают материал для обобщений, затрагивающих широкий круг вопросов киноискусства, литературы, эстетики. Именно так прозвучало, например, выступление кинодраматурга Н. Зархи на Первом Всесоюзном съезде писателей в 1934 году, целиком посвященное кинодраматургии. На Втором съезде писателей кинодраматургии был посвящен развернутый содоклад С. Герасимова и выступления А. Довженко и М. Папавы. Мы в преддверии нового Всесоюзного съезда писателей. Он также должен помочь консолидации сил и обогащению нашей кинодраматургии. Это общее дело мастеров литературы и киноискусства.

Съезд обобщает коллективный опыт литераторов. Вот почему так важно сделать киносценарии последних лет достоянием широкой, гласной (а не только внутристудийной) критики, поделиться соображениями о путях развития кинодраматургии, совершенствования ее мастерства.

МИМО ЦЕЛИ...

Один талантливый скульптор и режиссер рассказывал мне об эпизоде на открытии памятника выдающемуся революционеру. Донбасс. Двадцатые годы. Площадь шахтерского города запружена народом. Посреди площади — несколько условный и наивный революционный памятник тех лет.

— Как, нравится? — спросил открывавший митинг товарищ.

— Нравится! — хором ответили шахтеры.

— А почему?

Секундная пауза. Голос из толпы:

— Потому что сделан не по фотографии, а по биографии!

Эта реплика, как мне кажется, может прозвучать вполне современно и относится не только к скульптурам.

Не встречались ли нам фильмы, добросовестно фотографирующие банальные мизансцены, с одноликими диалогами, всё и вся объясняющими и все же далекими от глубокого изображения судеб героев?

Передо мной немного поблекший от времени снимок, изображающий памятник работы моего собеседника. Формы скульптурной композиции кажутся чрезмерно обобщенными, глаз ищет подробности и не всегда находит — то ли потому, что художник избегал их, то ли потому, что их скрадывает не совсем удачная фотография. Но все же памятник производит большое впечатление — он напоминает о силе революции, о неразрывности судьбы отдельного героя с жизнью массы, народа. Художник как бы полемизирует с другими художественными решениями, с другими приемами воплощения революционной темы.

Атмосфера живого, творческого рабочего спора и соревнования сопутствует всему развитию нашего искусства. Каждый мастер, используя свой опыт, вкус, умение, воссоздает образ времени. За пределами этого соревнования оказались лишь ремесленники, которым важна только более или менее удачная «фотография», а не действительная «биография», не действительная сущность изображаемого человека, события.

Было время, когда в кино эта превосходная традиция советского искусства не находила своего полного применения. Появились мастера, в том числе и среди молодежи, которые забывали, что выразительные приемы

художника всегда полемичны. Художник полемизирует с устаревшими или чуждыми средствами выразительности, чтобы отчетливее проявить внутреннюю сущность, «психологию факта», как говорил Горький. В споре, поиске полнее раскрывается и талант автора и его мировоззрение.

История кино дает большое количество примеров сложности взаимосвязей формы и содержания. Но как бы ни были они сложны, в конечном итоге всегда решающими оказываются социальные условия, в которых формируются взгляды автора, его представления о призвании художника и приемах его мастерства. Строй американской мелодрамы не мог быть перенесен к нам, и те, кто пытались примирить несовместимые драматургические концепции — Гриффита и советских мастеров,—не добились успеха.

Сценарии Дзаваттини заострены против кинематографических произведений голливудского толка. Даже структура эпизода, соотношение первого и второго планов, характер съемок в картине «Рим в 11 часов» резко отличны от канонов американских боевиков. Драматургические принципы автора, отражая его индивидуальные вкусы и привязанности, обусловлены его гражданской позицией, его миросозерцанием. Драматургическая концепция картины «Рим в 11 часов», утверждая одни эстетические идеи, отвергает другие. Она полемична.

Дискуссии среди мастеров советского кино носят принципиально иной характер, обусловленный единством творческого метода. Только клеветники могут приписывать нашему искусству однообразие индивидуальностей. К сожалению, мы иногда сталкиваемся с однообразием драматургических приемов, но это отступление от принципов и лучших традиций советского кино, а не выражение его закономерностей. Многообразие нашего искусства обусловливается многообразием тем, жизненного материала, национальных форм и художественных талантов.

С каждым годом у нас снимается все больше картин, художники ищут, спорят, пробуют. Для атмосферы поисков характерны дискуссии, которые вспыхивали на кинопроизводстве и в печати вокруг картины «Летят журавли», посвященной войне и миру, правде и неправде в человеческих отношениях. Споры не прекратились и после огромного успеха этого фильма на Международном фестивале в Канне в 1958 году. Допустимы ли такие драматургические и режиссерские приемы, какие применили Калатозов и Урусевский? Не оправдывает ли картина (хотя бы косвенно) измену Вероники? Обосновано ли такое «возвышение» Вероники, какое мы видели в финальной сцене, когда героиня раздает цветы на митинге в День победы?

За всю послевоенную историю нашего кино не было, пожалуй, у нас таких острых, запальчивых, заинтересованных споров вокруг картин, какие происходили в связи с выходом «Летят журавли». В их основе — тревога за правильность пути, избранного талантливыми создателями фильма, опасение, что стилистика произведения не во всем самостоятельна… Тревога критиков оказалась во многом необоснованной — романтически приподнятая интонация картины «Летят журавли» не похожа на документально строгую манеру письма итальянских неореалистов. И все же самый факт спора показывает, насколько все мы дорожим самостоятельностью, полемическим темпераментом нашей драматургии и режиссуры.

Новый подход к материалу, к теме всегда приносит неожиданности, новые художественные решения. Событием в кинодраматургии явился сценарий Довженко «Поэма о море». В нем удивительно сочетаются разные интонации. Дикторский текст — от первого лица, от лица Александра Петровича Довженко, автора. События и портреты преобразователей Каховки эпически обобщены. Это объективированные картины жизни нашей страны. Здесь личное восприятие художника сливается с той картиной жизни, которая существует независимо от нашего восприятия, здесь лирическое начало переходит в эпическое.

Талант Довженко создал не просто колоритные персонажи. Перед нами — люди большого подвига и в то же время философского склада мышления, люди героических поступков и высоких чувств. Автор как бы говорит: наша эпоха — самое красивое, самое могучее, самое драматичное и самое прекрасное время во всей истории человечества.

Создавая сценарий, автор видел не только прошлое страны, не только настоящее, но он заглядывал и в будущее мира и как бы с высокой точки зрения наших потомков рассказывал о буднях сегодняшних строителей нового моря на юге Советской Украины. Эта новая точка зрения породила и новую драма-

тургическую организацию сценария, нового типа современную философскую и поэтическую драму. Она находит и своих подражателей и в то же время противников, опасающихся того, что высокая патетика может убить живое чувство. Беспринципные подражатели не смогут ничего создать. И если какой-нибудь автор, подобно Довженко, напишет в сценарии обращение: «Товарищи артисты, приготовьтесь, вы будете участниками необычайных событий...», но за этими словами не будет полноты душевной жизни, — стилизация превратится просто в пародию.

Что касается мастеров литературы и кино, спорящих с философско-поэтическим решением современной темы, с вольной манерой сценарного письма Довженко, то, возможно, что благородная полемика только отточит их восприятие, позволит им зорче всматриваться в материал и в конце концов сказать свое, новое слово в драматургии кино.

Наряду с романтической драматургической формой фильма Розова—Калатозова—Урусевского, наряду с эпическими образами Довженко в современной драматургии есть сценарии, решенные в сдержанной манере, рисующие полутона человеческих отношений и пытающиеся при помощи психологических подробностей нарисовать правдивую картину жизни и натолкнуть зрителя на размышления. Назовем фильм «Солдаты» писателя В. Некрасова и режиссера А. Иванова, созданный по повести того же Некрасова «В окопах Сталинграда». Картина говорит о трагических днях напряженной битвы, когда враг рвался к победе любой ценой. Повествует картина о горьком, о тяжких днях отступления, повествует скромно, сдержанно, не боясь обнажить раны, а подводит зрителя к мысли о непобедимости советского солдата, о той его внутренней честности перед своей страной, которая делает человека непобедимо стойким. Рассказ об отступлении перерастает в рассказ о победе — такова природа фильма.

Индивидуальной манере Некрасова близки и некоторые другие сценарии и фильмы, говорящие уже об ином, о мирном времени. Например, произведение Ф. Миронера и М. Хуциева «Весна на Заречной улице». И здесь патетика, чувства глубоко запрятаны. Авторы иногда выглядят чрезмерно спокойными. Сдержанность может показаться в какое-то мгновение претенциозной, излишней. В действительности оба эти сценария, правда, не лишенные известного однообразия приемов, художественных и ритмических просчетов, указывают нам на существование еще одного индивидуального пути в нашей кинодраматургии.

Некоторые критики бросают упрек картинам, подобным «Солдатам» или «Весне на Заречной улице», в некритическом следовании итальянскому неореализму. В этом упреке заключено много заблуждений. Прежде всего — наиболее передовые достижения итальянского неореализма близки нам по своим эстетическим устремлениям (уже хотя бы потому, что они многим обязаны советскому кино). Вредно стилизовать «под неореализм» или «под» другое, даже прогрессивное явление, но близость устремлений с друзьями — сама по себе не порок. Далее, сценарии «Солдаты» и «Весна на Заречной улице» не подражательны. В их основе самостоятельные жизненные наблюдения, свежесть восприятия и авторской интонации. Наконец, если уж говорить о следовании друг другу, то, честно говоря, скорее наши итальянские друзья находились под впечатлением повести Некрасова «В окопах Сталинграда» (она вышла вскоре после войны в Италии и произвела огромное впечатление), чем Некрасов — под впечатлением гораздо позднее появившихся неореалистических фильмов. И все же дискуссии по этим фильмам были полезны — они предостерегли авторов от опасностей сниженного стиля повествования, возникновения однообразно минорной интонации, обратили внимание на важность более яркого образного воплощения героического, творческого начала в жизни советских людей.

Спор и по этим сценариям поощряет в конечном итоге самостоятельность и художнический подход к использованию выразительных средств кинодраматургии, бьет тревогу по поводу действительных и возможных сценарных ошибок, схематизма, искажений, призывает к полноте образной характеристики мыслей, чувств наших современников.

Любопытно, что, хотя Некрасов не является автором сценария картины, созданной режиссером В. Венгеровым по мотивам его повести «В родном городе» (вышедшей на экран под названием «Город зажигает огни»), и хотя содержание фильма значительно отличается от литературного первоисточника, все же индивидуальность писателя наложила свой отпечаток на это кинопроизведение. И в этой картине вы ощущаете стремление рассказать

правду о человеческих отношениях, рассказать не крикливо, избегая схематизма и стилизации. Справедливость требует отметить, что фильм «Город зажигает огни» не во всем последователен. В ряде ситуаций автор идет на уступки рассудочному, скользящему по поверхности материала построению эпизодов. Он, например, не сумел дать отчетливый рисунок отношений Шуры и Сергея, он иногда останавливается на пороге внутренней жизни своих героев, оставляя за кадром важные в психологическом отношении моменты (как случилось, что Валя снова сблизилась с Николаем Митясовым? что произошло в ее душе?). Но заслуга Венгерова в том, что он вдумчиво анализирует поведение героев, идет навстречу трудным психологическим задачам. Сдержанный драматизм, недоговоренность сменяются открытой комедийной интонацией, и эти непростые переходы выпукло и достоверно передают мысль. Такова сцена на кухне: Митясов, разговаривая с малышом, неожиданно узнает, что Шура живет не одна; не дождавшись ее возвращения, он уходит. Здесь все достоверно, рисунок отношений тонкий и убедительный. В разговоре Митясова с мальчиком возникает образ отношений героя с персонажем, которого мы еще не видели, — с Шурой. Интересна также сцена, в которой вчерашние фронтовики под руководством молодой девушки зубрят математику. Сон валит их с ног — их, привыкших на фронте не спать и неделю... Девушка неутомима, но она с плачем убегает, когда видит, что ее друзья оживляются, только вспоминая о фронте. Не будем пересказывать эпизод — пусть читатель вспомнит и по достоинству оценит его.

Можно было бы привести еще примеры неравноценных, но интересных и плодотворных поисков. Важно одно: поиски идут, советская кинодраматургия после нескольких лет малокартинья снова двигается широким фронтом, снова в большом походе...

Что ей мешает? Почему появляются фильмы-скороспелки с бутафорскими персонажами?

Откуда проникают на киноэкран сладчайшие сантименты, над которыми советские мастера всегда издевались как над наихудшим порождением мещанской дешевки? Почему в сценариях так часто упрощаются или даже опошляются традиции семейной, бытовой драмы, почему этот жанр превращается в удобное укрытие для ремесленников?

Незнание жизни, сползание с принципиальных идейных позиций тех или иных деятелей искусства и литературы, подмена творчества ремеслом—вот в чем причина.

Сценарная техника иногда рассматривается просто как некая сумма ремесленных приемов. Тогда сценарий может быть «профессиональным», может быть и непрофессиональным, но его сюжетная организация не пригодна для взволнованного рассказа о современниках. Форма оказывается нейтральной в отношении содержания. Прямое следствие этого — обезличение автора, вялость сюжета, аморфность мысли. Чаще всего это несчастье постигает либо профессиональных кинодраматургов, хорошо подготовленных и ориентированных в тонкостях киноискусства, либо, напротив, новичков на киностудиях. Хорошо подготовленные авторы иногда поддаются соблазну ремесленничества после своего же крупного успеха, вскружившего им голову и ослабившего творческую волю. Иногда — из-за слепой веры во всемогущество драматургических эффектов и забвения истины: каждое произведение художника — всегда открытие. Иногда — из-за отсутствия свежих впечатлений жизни.

Новички в кинодраматургии чаще всего подрываются на опаснейшей мине высокомерия. Им кажется, что успех в прозе или на сцене автоматически приносит успех и в кино. Не нужно напряжения поисков, вдумчивого изучения опыта кинематографических предшественников: актеры сыграют, монтажер смонтирует! Но дилетантизм, как известно, всегда пагубен...

Следствием такого, мягко говоря, неглубокого подхода к задаче и является довольно частый в сценарной практике отрыв сюжета, сценарных приемов от живого материала. Дилетанты в таких случаях пишут сценарии с недоразвитым сюжетом, фрагментарные, с обезличенным диалогом. Профессиональные драматурги, точно выстраивая сюжет, не связывают его с атмосферой, бытом, приметами изображаемого времени. Таким, например, получился сценарий «Моя дочь». История нехорошего отца настолько отвлечена от психологии, среды нашего времени, что картину воспринимаешь как холодное упражнение на заданную сюжетную задачу, а не как результат живого творчества.

Мы помним успех «Карнавальной ночи». В этом сценарии, правда, были известные традиционные мотивы: лирическая пара пожи-

лых влюбленных; знакомые по «Волге-Волге» сцены с бюрократом, окруженным талантливыми артистами самодеятельности, и т. п. Но все же общий тон и темперамент картины — очень хороши. А почему? Авторы видели противника. Стреляя из орудия драматургии, они выполнили один дельный завет героя картины «Тринадцать» — они «не возлюбили цель». Мишень в этой картине — Огурцов со всей его «философией» жизнеотношений. Здесь не актер «вывез» сценарий, на что часто уповают несостоятельные авторы. Нет, актер Ильинский «проявил» роль, написанную драматургами, дал ее экранное решение, обогащенное его необыкновенным талантом и чувством правды. Вся система драматургических взаимосвязей обличает Огурцова и огурцовщину, и эта гражданская задача позволила осмыслить комедийное содержание и комедийные приемы вещи.

Прошло короткое время, и тот же режиссер выпускает на той же студии следующую комедию «Девушка без адреса» (правда, другого автора). И в этой комедии есть очень смешные места, ощущается комедийное дарование драматурга. Но во всем строе вещи в то же время чувствуется вялость, отсутствие авторского лица. Снова поставим вопрос: почему? И снова, несколько рискуя дать чрезмерно упрощенный ответ, скажем: да потому, что у молодого режиссера иссяк запас непосредственных впечатлений, и автор не определил своей цели. С кем он воюет? Что утверждает? Говорят, идея сценария в том, что молодая приезжая девушка не потеряется в большом советском городе, найдет свое место в жизни. Допустим. Но для того чтобы выразить эту мысль, надо было ее воплотить в конкретных комедийных или сатирических образах, найти опорные точки сюжета, выражающие характерные жизненные явления.

Однако весь сюжет развивается мимо этой цели, на первом плане оказываются поиски девушки без адреса. Успех «Карнавальной ночи» в новом фильме не развит. И не потому, что авторы были слишком смелы, поставили слишком сложную задачу, — в этом их никто не упрекнет. Мы не узнали, кого «не возлюбил» автор, не узнали, и кого он по-настоящему любит.

Немалую роль в полууспехе «Девушки без адреса» сыграла подмена темы в ходе работы над сценарием. В первом варианте приезжая девушка с дурным характером поступала на работу в учреждение, которое впоследствии упразднили. Сюжет строился на борьбе с ничегонеделающими канцеляристами (отзвук этого сохранился в картине). Потом на студии пришли к выводу, что надо изменить направление фильма. «Вынули» старую задачу, а новую только сформулировали. Создалась иллюзия, что произведение выросло, показывая новый город и новых людей в нем. Но это иллюзия. Никакая формула не избавляет автора от поисков комедийных персонажей, сюжета, отвечающих мысли. В результате — пусть читатель простит за легко набегающий каламбур — без адреса оказался весь фильм, а не только его героиня...

Примерно ту же эволюцию пережили авторы двух комедий «Укротительница тигров» и «Медовый месяц». В первой комедии сатирическая струя не была так же отчетлива, как в «Карнавальной ночи» (это не обязательное требование). Но в ней подкупало другое— в ней отчетливо раскрыта мысль об уважении к человеку в нашем советском обществе, об умении угадать талант и дать ему простор для развития. Мысль эта раскрывается в интересных сюжетных положениях, связанных со стремлением девушки стать артисткой цирка. Но вот те же авторы пишут, и тот же режиссер ставит «Медовый месяц». В «Медовом месяце» как будто есть тема (стремление молодого специалиста на периферию), есть комедийная ситуация (фиктивный брак, превращающийся в настоящий). Но эта мысль выражена некомедийно, без юмористических подробностей, без которых смешное может существовать только теоретически. «Медовый месяц» и представляет именно такую «теоретическую» картину. В ней есть кадры, их смена, есть диалоги, есть музыка и т. д. Применяя вульгарно-социологические способы доказательств, можно было бы в обстоятельной лекции доказать что «Медовый месяц» — хорошая комедия о важности работы на периферии. Однако этот критический подвиг остался бы непризнанным, так как картина своими изобразительными средствами достичь того же результата не смогла.

Мы привели примеры неверного использования приемов комедийного мастерства. Итог: фильм теряет признаки конкретного времени, нашей обстановки, стирается идейное и эстетическое своеобразие, присущее нашим мастерам кино...

«Нейтрализация» сценарных приемов, обезличение их, приспособление бродячих сюжетов к современной теме опасны еще и потому, что

толкают авторов на путь искажения действительности. Год-два тому назад в сценарные отделы студий поступало немало сценариев, представлявших нашу действительность в мрачном свете. Подобные произведения не прибавили славы нашей драматургии — они ошибочны в идейном отношении и неинтересны в творческом. Сейчас на экраны иногда проникает слащаво-сентиментальная тенденция, особенно в семейно-бытовых фильмах. Действительность в таких произведениях предстает в розовом свете. И слащавое и уныломрачное изображение нашей жизни вредны, потому что противоречат мировоззрению и мироощущению строителей коммунистического общества.

В связи с тем, что критика и зритель не раз высказывали недовольство неудачными бытовыми картинами, нам приходилось слышать скептические замечания о том, что теперь в студиях могут вообще закрыть путь семейной, бытовой ленте, что развитие получит лишь ходульный иллюстративный эпос. В ответ на это можно сказать одно: конец придет искажениям и ходульному изображению жизни во всех жанрах — эпических, драматических и лирических. Простор открыт перед всеми жанрами, правдиво рисующими черты нашего великого времени, простор открыт перед мастерами, которые работают смело, хорошо, с веселым огоньком, отличающим подлинного художника и труженика.

«СЕСТРИЦУ НЕ БЕРУТ НА БАЛ»

Самая распространенная сейчас формула, определяющая роль сценария, заключается в двух словах: «основа фильма». Эти слова произносят и те, кто действительно видит в сценарии означенную основу, и те, кто в этом глубоко сомневается.

На Всесоюзной конференции работников кинематографии 1958 года Ю. Райзман, которого мы все знаем как мастера, дорожащего содружеством с яркими кинодраматургами, неожиданно выступил с заявлением, что кинорежиссер не может быть интерпретатором сценария. Это якобы снижает роль режиссера. Заявление Ю. Райзмана вызвало нечто вроде сенсации. Как известно, Станиславского или Немировича-Данченко не смущала роль интерпретатора, творческого истолкователя пьесы. В этом проявился их огромный талант. Не смущала она и виднейших наших кинорежиссеров. Было бы что истолковывать! — вот в чем суть вопроса. Если сценарий бедный, скучный, вялый, неумный, — что же тут истолковывать? Его и ставить не следует. Бездарный сценарий — не предмет для теоретических выводов.

В полемическом заявлении Ю. Райзмана многие вполне резонно усмотрели умаление роли писателя в кино. Однако тот же Ю. Райзман в своей статье в газете «Комсомольская правда» (от 24 мая 1958 г.) «Кто главный?» пишет все те же сакраментальные слова: «Вы сами знаете, что сценарий — основа любого фильма, что с него все начинается».

Увы, слова эти звучат холодно. На практике укоренилось пренебрежительное отношение к сценарию как к специфическому роду самостоятельного творчества.

Кинодраматург — бывает и так — пишет сырой сценарий в надежде, что в съемке все «утрясется», переменится... В глубине души он, по-видимому, не считает сценарий самостоятельным произведением.

В издательстве не печатают хороший, но еще не поставленный сценарий: подождем, выйдет фильм, по нему сверим, с него спишем...

Режиссер сам создает суррогат сценария или соглашается ставить незавершенную работу другого автора, полагая, что кинодраматурги — не более чем составители схем, что образы создаются лишь на съемочной площадке...

Критик пишет разбор фильма, но упускает из виду анализ сценария...

Наконец, в печати появились высказывания иностранных мастеров о том, что сценарий не нужен...

Все это разные формы, разные проявления одной и той же болезни (для некоторых она стала хронической), именуемой недооценкой кинодраматургии.

«Вообще кинодраматургия у нас на особом положении. Она на положении той сестрицы, которую не берут на бал. Она еще числится в разряде полулитературы. Хотя работники ее и входят полноправно в писательские организации, кинодраматургия все-таки еще на положении падчерицы советской драматургии и ходит в «золушках» советской литературы».

Эти слова написаны 24 года тому назад, но во многом верны и сейчас. Написаны они были режиссером Эйзенштейном, тем самым Эйзенштейном, который в двадцатые годы сам проповедовал «монтажный кинематограф», не раз говорил и писал, что сценарий —это

«стенограмма эмоционального порыва», то есть сырье для режиссера.

Чем объяснить эту эволюцию взглядов Эйзенштейна и других режиссеров, ставших поклонниками той самой «падчерицы», которую раньше они не всегда замечали?

Преодолением эстетских влияний, которые эти мастера в молодости испытывали.

Сведение автора пьесы к роли составителя схем, драматургических эскизов было лозунгом модернистского театра.

Одно время это поветрие коснулось Мейерхольда. Правда, отношение его к пьесе не всегда было одинаковым, зритель знал Мейерхольда как режиссера, работавшего с Владимиром Маяковским, Всеволодом Вишневским, Сергеем Третьяковым, боровшегося за новый, революционный репертуар. Но тот же Мейерхольд перекраивал классику, рассматривал пьесы только как повод для режиссерских экспериментов. Под влиянием этих экспериментов, как и под впечатлением эстетских постановок Пролеткульта, также искажавшего классическую драматургию, подобные веяния проникали и в кино.

Отношение к пьесе, как к поводу для самостоятельной импровизации, находило и свое теоретическое обоснование.

В книге «О театре», изданной еще до революции, Мейерхольд писал, например:

«Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: слова на театре лишь узоры на канве движений?» (стр. 149).

И дальше:

«Если же драматург захочет помочь актеру, роль его в театре сведется к очень простой, на первый взгляд, на самом деле сложной роли составителя сценария и сочинителя прологов, схематически излагающих перед публикой содержание того, что готовы разыграть актеры».

Эти положения одно время осуществлялись в театре Мейерхольда. Не один будущий режиссер и актер кино проходил школу воспитания в его театре, здесь вырабатывались практические навыки работы над пьесой, с актерами и т. д.

Надо ли удивляться, что неверное отношение к пьесе в двадцатых годах распространилось и на сценарий? В кино появились лозунги: «литература — враг кино» и т. п.

Теоретики т. н. «эмоционального» сценария отводили сценаристу лишь роль «возбудителя» режиссерской фантазии, а не самостоятельного художника. В результате—ряд тяжелых поражений, которые потерпели наши мастера и в немом и в звуковом кино. По «эмоциональному» сценарию приступил к съемке Эйзенштейн («Бежин луг»), по «эмоциональному» же сценарию ставил картину «26 комиссаров» Шенгелая, «Простой случай» — Пудовкин. Эти сценарии не были завершенными литературными и кинематографическими произведениями. Лишенные внутренней логики и образности, они давали только повод для случайных режиссерских импровизаций, не связанных в целостное органическое единство. Следствием такого понимания кинодраматургии были провалы режиссера.

Наиболее передовые режиссеры впоследствии преодолевали ошибочное отношение к сценарию как к внелитературному явлению.

По-новому стал относиться к сценарию, в частности, Эйзенштейн.

Но так как теоретическая мысль в кино в свое время не раскрыла подлинных корней пренебрежения к кинодраматургии, то такой подход все еще (пусть не всегда в осознанной форме) продолжает существовать.

Любопытный штрих. Один критик, оценивая первую постановку М. Ромма—«Пышка», сказал, что фильм в общем удачен, но из этого режиссера ничего путного получиться не может. Основание? Основание следующее: Ромм снимает точно по сценарию! Оказывается, режиссерской спецификой является кромсание сценария, а не творческое его воссоздание в образах фильма...

Казалось бы, пустяк — режиссер во что бы то ни стало импровизирует сценарий на съемке.

Казалось бы, пустяк — сценарист недоработал сценарий, надеясь, что недостающие тексты можно будет дописать на съемочной площадке...

Казалось бы, пустяк — «забывают» в рецензии на фильм проанализировать сценарий...

А в действительности все это очень отдаленные отзвуки «монтажного кинематографа» тех времен, когда «сестрицу на бал не брали».

Самое печальное то, что некоторым критикам эта инерция начинает казаться имманентным качеством кино.

Так, во время встречи кинодраматургов, состоявшейся в феврале 1958 года в Союзе работников кино в Москве, один молодой научный работник утверждал, что сценарий— это не литература.

Разумеется, сценарий обладает особенностями, отличающими его от других видов литературы. Укажем хотя бы на то, что сценарий, в отличие от театральной пьесы, ста-

вится только один раз, одним режиссером. Сценарий предназначен прежде всего для съемки фильма, определяя его содержание, образный строй, жанровое решение. Одной своей гранью он обращен к читателю, другой — к киноаппарату, подобно пьесе, которая одновременно является произведением и литературы и театрального искусства. Совершенно очевидно, что попытка возродить старый, самой жизнью решенный вопрос о том, является ли сценарий литературой, или нет, отбрасывает нас далеко назад.

В последнее время нигилистическое отношение к сценарию как будто бы получило поддержку со стороны… итальянского неореализма. В самом деле, в седьмом номере журнала «Искусство кино» за 1957 год была помещена статья «Некоторые мысли о киноискусстве», принадлежащая перу популярного мастера кинодраматургии Чезаре Дзаваттини.

В этой статье он пишет:

«…Я думаю, что не существует проблемы сценария, как такового».

«Сценарист и автор сюжета должны исчезнуть».

Эти высказывания, взятые изолированно, действительно могут создать впечатление, что позиция Дзаваттини совпадает с некоторыми высказываниями наших мастеров, относящимися к двадцатым годам.

Именно так статья нашего итальянского друга была воспринята многими читателями.

Да, в его статье, повторяем, на первый взгляд отрицается роль сценария и сценариста. Все, кто пренебрежительно относятся к кинодраматургии, могли бы ухватиться за этот тезис, могли бы громогласно заявить: «сам Дзаваттини утверждает, что единственный автор, подлинный мастер фильма — только режиссер!»

Такое суждение было бы антиисторичным и неверным по существу.

Пафос теоретических высказываний Дзаваттини (при всей дискуссионности отдельных его утверждений) составляет борьба против эстетических позиций буржуазного кино, против опошления кинодельцами роли художника. Повторяем, пусть позитивные выводы Дзаваттини уязвимы, противоречивы, но его исходная позиция благородна и безусловно плодотворна.

Против какого сценария протестует Дзаваттини, какой сценарист и автор сюжета «должны исчезнуть», по его мнению?

Дзаваттини пишет:

«…функции сценариста, как их понимают сегодня (подчеркнуто мной.— *И. В.*) весьма неопределенны».

А понимают их сегодня весьма своеобразно:

«Как правило, подразумевают чисто техническое, совершенно обезличенное сотрудничество (подчеркнуто мной.—*И. В.*). Абсурдность этого очевидна, хотя «сценаристы» такого рода встречаются очень часто».

Против такого рода «сценария» и «сценариста» и протестует Дзаваттини, и мы с чистым сердцем можем к нему присоединиться. Он протестует и как теоретик и как «практик», т. е. как автор сценариев. Достаточно прочитать в том же номере «Искусства кино», где напечатана статья Дзаваттини, его же сценарий «Умберто Д.», чтобы убедиться, насколько далек он от примитивных упростителей, готовых «отменить» сценарий как литературное произведение, как явление подлинного искусства.

Найдется ли человек, который скажет, что в «Умберто Д.» нет художественной фантазии, что это простой перечень фактов и наблюдений?!

Сценарий, подобный «Умберто Д.», требовал от его автора глубокого знания человека, знания итальянской действительности и в то же время — тонкого мастерства, способности к кинематографическому мышлению, неожиданному и впечатляющему обобщению фактов и литературного таланта!

Как известно, Дзаваттини — автор сценариев и сюжетов фильмов: «Похитители велосипедов», «Шуша», «Чудо в Милане», «У стен Малапаги», «Рим в 11 часов» и др. Эти произведения — ценнейший вклад в развитие мировой кинодраматургии, принадлежащий и литературе и киноискусству. Один факт их существования опровергает тех, кто отмахивается от сценария, кто видит в нем лишь полуфабрикат. Опровергает и неверные формулировки Дзаваттини-теоретика.

Но как бы убедительны ни были доводы, развенчивающие скептицизм в отношении «падчерицы», нельзя закрывать глаза на то, что в последнее время оживились настроения, весьма неблагоприятные для кинодраматургии. Причины, вызвавшие их, различны.

Известную роль играют пережитки теоретических предрассудков, оставшихся еще от немого кино, о которых мы говорили выше,

а также отсутствие боевой, действенной критики, посвященной сложному комплексу вопросов кинодраматургии.

Нельзя забывать и о некоторых устаревших формах организации съемок: они поощряют запуск в производство недоработанных сценариев, ставят кинодраматурга в положение гостя на киностудии. Требования выполнения текущего плана, не обеспеченного резервом сценариев, и устаревшая система оплаты труда режиссеров и сценаристов воспитывают в режиссерах неуважение к писателю, объективно поощряют графоманство среди людей, обладающих многими талантами, кроме литературного.

Наконец, источником, питающим неуважение к кинодраматургии, является посредственный уровень многих сценариев, поступающих в сценарные отделы, и чрезвычайно низкий интеллектуальный уровень выступлений случайных участников обсуждений сценариев.

В итоге у некоторых писателей возникает неуверенность в результатах их труда, они разочаровываются в кино, не хотят и слышать о «призывах» литераторов на киностудии, относятся настороженно и недоверчиво даже к весьма доброжелательным предложениям сценарных отделов и режиссеров. А иные друзья кино «теоретически обосновывают» такие настроения, утверждая, что сценарий и в самом деле не имеет отношения к высокой литературе.

Другими словами, «сестрицу не берут на бал»... Есть отчего бить тревогу...

О ГОСТИНИЦЕ «МОСКВА», ЭСКАЛАТОРАХ И ПРОЧЕМ

Естественно желание художника идти в ногу с временем и даже опережать мысль современника. Об этом пишет, например, кинорежиссер Г. Александров в статье «Воспеть человека труда» («Советская культура» от 1 февраля 1958 г.):

«Опережать события, видеть и показывать будущее, освещать перспективы — единственный путь оставаться современным».

В чем это должно выражаться?

Г. Александров отвечает на этот вопрос:

«Кинозритель никогда не догадается, что ни популярная столичная гостиница «Москва», ни паровоз, марка которого давным-давно известна каждому, ни метро, ставшее одной из основных черт облика Москвы, еще не были введены в действие, когда снимался «Цирк». Фильм появился на экранах, и в эти дни как раз вошли в жизнь эти новшества».

Правда, режиссеру пример кажется мелковатым, но он все же приводит его как овеянное романтической дымкой воспоминание, он готов следовать ему и сейчас.

Итак, Г. Александров видит средство, художественный прием для воссоздания на экране жизни в движении, перспективе: надо показать как д а н н о с т ь те знаки времени, которые еще только возникают в действительности.

Верен ли этот метод? Думаем, что в отдельных случаях — да. Зрителю известен не только «Цирк», но и другие картины, которые показывали будущее в настоящем. С. Эйзенштейн для картины «Старое и новое» построил дома (архитектор Буров) совхоза такими, какими они, по его представлению, должны быть. Преображенным представал мир в фильме И. Пырьева «Свинарка и пастух».

Можно привести еще примеры изображения будущего в фильмах о современности, так или иначе выражающие желание мастеров рассказать о том, каким они хотят видеть сегодняшний день.

Г. Александров — один из наиболее популярных кинорежиссеров в нашей стране. Лучшие его картины любимы миллионами зрителей. К высказываниям его, естественно, прислушиваются читатели, и было бы глубоко неправильным, если бы кто-нибудь из них сделал вывод, что предлагаемое автором статьи «Воспеть человека труда!» творческое решение является единственным, генеральным путем развития партийного, народного, советского киноискусства.

Вспомним, что, когда ставился «Цирк», на киностудии «Мосфильм» почти одновременно снималась и другая картина — «Партийный билет» Виноградской и Пырьева. В этом фильме показывался скромный катер на Москве-реке, украшенный лишь иллюминацией и даже намека не было на будущий канал Москва-Волга с его чудесными пристанями и теплоходами. Показывался двор большого завода, но не видно было признаков новых гигантских промышленных сооружений, которые в это время заканчивались в Москве. Показывался уютный, хороший, но все же старомодный деревянный дом рабочей семьи, сохранившийся в новых кварталах столицы, но перед зрителем не возникало панорам строительных площадок, хотя бурное

время пятилетки предоставляло режиссеру сколько угодно такого рода материала, и т. д. В фильме «Партийный билет» ставились иные задачи — раскрыть черты психологии нового человека, строителя социализма, раскрыть новые формы классовой борьбы, процесс формирования характера коммуниста в борьбе с кулаком. И так как это удалось, то у зрителей возникло убеждение, что такие люди, как Анка, как секретарь парткома, как Яша,— могут не только побороть кулаков типа Куганова, но и во всю мощь проявить свои таланты созидателей, строителей нового мира, смогут построить дома, каналы, заводы. Другими словами, в фильме «Партийный билет», несмотря на кажущуюся будничность колорита, в конечном итоге достигалась та же цель, что и в картинах типа «Свинарка и пастух» или «Цирк», но только на другом материале, другими драматургическими и режиссерскими приемами.

Что стало бы с нашим киноискусством, если бы в нем были картины только такие, как «Цирк», или только такие, как «Партийный билет»?!

Так и в наши дни. Рядом со сценарием, напоенным красками неба, вольных степей, нового моря, сценарием, где действуют богатырские характеры («Поэма о море»), может быть сценарий, решенный в иной тональности, с иными внешними признаками, но также показывающий поэзию коммунистического труда, формирование новых людей («Коммунист»).

С другой стороны, у нас есть фильмы из нашей современной жизни, в которых как данность изображаются личные автомобили лучших марок, роскошные интерьеры и т. п., а произведения эти в сущности своей не показывают ни настоящего, ни будущего, ни в чем не убеждают.

Следовательно, дело не во внешних приемах, обязательных для всех, — в этом, можно не сомневаться, убежден и Г. Александров. Приемы, материал могут и должны быть разнообразными. Единственным для всех нас, мастеров кино и критиков, является метод социалистического реализма, марксистско-ленинское мировоззрение.

Мы не можем противопоставлять показ будущего настоящему. Красота советской жизни и в том, что уже достигнуто партией и народом, в преодолении трудностей, в росте благосостояния, в движении вперед. Десять лет тому назад в связи с горьковской формулой романтики некоторые литературные критики умаляли важность реалистического изображения существующей настоящей советской действительности. Им казалось, что это менее важно, чем показ того, что будет. Реальные факты, — утверждали они, — это эмпирия, а нам надо идеальное. Один литературовед писал о необходимости слияния реалистического и идеального моментов искусства, как будто социалистический реализм не включает и «идеальное», мечту художника. Однобокая точка зрения страшно суживала понятие социалистического реализма, ослабляла интерес художника к тому, что его окружает, к тому, что уже создано героическим трудом советского народа. Было бы ошибкой в какой бы то ни было степени возвращаться к такого рода неверным положениям отдельных литературоведов.

Социалистическому реализму чужды и «подножный корм» мелкотравчатого натуралистического бескрылого искусства и холодные драматические конструкции, оторванные от жизни.

Социалистический реализм, обогащая творчество всех подлинных художников, не декретирует, как всеобщее правило, одну из возможных форм драматургии или режиссуры, как бы она ни была хороша сама по себе.

Передовой советский художник хочет заглянуть в будущее, увлечь зрителя изображением преобразующего мир коммунистического общества. Его мечта действенна — она не размагничивает, а зовет к подвигу, к созданию нового. Но будущее — это не только здания или вещи, а прежде всего сам человек-созидатель, его внутренний мир. Этот человек и есть подлинный герой советской кинодраматургии.

В. Ломакин

ПОЭТИЧЕСКОЕ В ПЕЙЗАЖЕ

Нередко в отзыве о фильме можно встретить— одну-две фразы о том, что в нем превосходно сняты пейзажи. Эта лаконичность оценки объясняется, вероятно, ограниченностью объема рецензии, в иных случаях — недостаточной осведомленностью их авторов в тонкостях кинематографического творчества. Во всяком случае, остается фактом: картины природы в наших фильмах не могут пожаловаться на чрезмерный к себе интерес со стороны критики. Между тем роль пейзажа и вообще натурной среды действия в общем строе кинематографических образов заслуживает самого пристального внимания.

Пейзаж в кино всегда конкретен. Обычно — это вид реально существующей местности с ее характерными чертами. Это качество усиливает познавательную ценность кинематографических образов и высоко оценивается зрителем. Как часто вызывает в нас чувство восхищения красота различных уголков нашей Родины, ставшая доступной широким массам народа благодаря кино!

Однако особый интерес привлекают принципиальные особенности пейзажа игрового фильма, отличающие его от видов природы в видовом или документальном киноочерке. Мы имеем в виду опосредствование живой натуры творческой фантазией авторов фильма и их художественными средствами, «наполнение» пейзажа драматическим действием. Следует признать, что во многих художественных фильмах пейзаж лишен этих качеств, и это ограничивает его функцию лишь обозначением места действия.

Это не случайное явление. Очевидна его связь с недавними увлечениями отдельных режиссеров помпезной напыщенностью действия, в жертву которому, вольно или невольно, приносились жизненность, идейная и психологическая глубина человеческих характеров.

В ту пору многие приемы использования внесловесных средств художественной выразительности, впервые открытые художниками советского кино, были почти полностью вытеснены нудными, подчас весьма утомительными словопрениями.

Стремление отдельных авторов фильмов всячески подчеркнуть документальную точность, достоверность того, что они изображают, также, вероятно, сказывается на трактовке пейзажа. Не без влияния художественной практики и эстетических принципов «неореализма» итальянского кино эти режиссеры и операторы игнорируют чувственно-поэтическое содержание образов природы. Подобной чрезмерной «приземленностью» пейзажа страдают, например фильмы «Земля и люди» и «Улица молодости».

Создание кинофильма — это непрерывный процесс драматургического творчества, одна из сторон которого заключается в том, что литературные образы, воплощаясь в зримые материальные формы и обретая конкретность живого явления, обогащаются творчеством актеров, режиссера, оператора, художника, композитора.

Каждый из них, стремясь полностью сохранить и бережно донести до экрана замысел драматурга в то же время творчески перелагает этот замысел с помощью различных приемов, средств на «свой» художественный язык, неизбежно накладывая на возрождающийся уже в новом качестве кинематографический образ отпечаток своей индивидуальности и таланта, своего ви́дения действительности. Разумеется, успех приходит к фильму лишь при условии единства творческих устремлений всех его создателей, объединяемых и возглавляемых режиссером.

Кинооператор художественного фильма — это тоже своего рода д р а м а т у р г, но владеющий не словом, а особыми средствами зрительного выражения художественного образа. В связи с этим хочется напомнить, что в свое время Вс. Пудовкин возбуждал вопрос о необходимости для оператора идти от общих задач к частным, поскольку решение частных задач в отрыве от общих наносит фильму непоправимый вред. «Область операторской работы настолько тонка, настолько своеобразна и само-

стоятельна,— говорил Пудовкин,— что ни один режиссер не может гарантировать успеха, даже если он точно изложит оператору свое желание». Игнорирование этих особенностей операторского искусства является немаловажной причиной серости и бедности изобразительного решения натурных композиций в некоторых фильмах.

Для советского реалистического киноискусства принципиально чужда и неприемлема производственная практика некоторых зарубежных киностудий, в частности, английских, предусматривающая участие кинооператора лишь в процессе съемки фильма. Напротив, необходимо всемерно поднимать ответственность кинооператора за качество фильма. Чтобы наиболее плодотворно участвовать в работе над фильмом, говорил Пудовкин, оператор должен глубоко жить образом, должен принимать участие в предварительной творческой работе над сценарием.

Режиссер фильма определяет общий характер и место пейзажа в монтажной композиции фильма, оператор облекает его в соответствующую форму киноизображения. Таким образом, снимая художественный фильм, оператор, с одной стороны, создает экранное изображение актера в роли, а с другой — стремится выразить содержание образа-характера косвенными путями, в частности, показом на экране элементов материальной среды, деталей обстановки, картин природы и проч.

Подобно литературе, театру и живописи, кинематограф обращается ко всему, что окружает человека в жизни, для усиления художественной выразительности и обогащения жизненного содержания образов. «Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология?»,— восклицал Станиславский. Раскрывая реалистическую природу чеховской драматургии, Станиславский и Немирович-Данченко видели ее новаторские черты, в частности, в том, что Чехов «представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставней, лампы, печки, самовара...».

Известно немало примеров, когда художественный образ решается через картины природы. Выступая в фильме в качестве поэтической метафоры или лирического отступления, пейзаж становится активным элементом драматической композиции. Кинематографический пейзаж органически сочетает конкретность и наглядность изображения, присущую живописи, и развернутую повествовательность образов литературы. Благодаря этому его функции как художественного средства отличаются сложностью и многообразием.

Решение художественно-изобразительных задач в условиях натуры предполагает наличие у оператора особо обостренного чувства прекрасного в природе, умения выявить в ее облике определенное «настроение», созвучное смыслу сцены, и передать его в соответствующей кинематографической форме на экране.

Эмоциональная окраска пейзажа, его выразительность тесно связаны с характерными особенностями состояния природы, которые проявляются в эффектах освещения, раскрывающихся в рисунке светотени и общей тональности изображения, в весьма причудливых подчас формах облаков, растительности и т. д. Возможность кино рассматривать явления жизни в процессе движения и развития приобретает при этом особое значение.

Таким образом, смысл изобразительной трактовки пейзажа в фильме заключается в том, что оператор сначала путем определения пейзажной темы и выбора конкретной натуры, а затем с помощью своих основных художественных средств — композиции, колорита, освещения — стремится выявить и подчеркнуть общую атмосферу действия, которая была бы наиболее созвучна содержанию и стилистике произведения.

Пластическое и живописное решение пейзажа определяется оператором на основе конкретного анализа драматической ситуации. При этом сила художественного эффекта зависит от того, насколько полно учитывается реальная жизненная обстановка действия.

В произведении искусства изображаемое действие может быть помещено в обстановку, наиболее отвечающую его внутренней сущности. Это бесспорное право художника. Однако на этом пути следует избегать опасности примитива и схематизации, ведущих к нарушению жизненной правды и утрате художественности. Чернышевский с полным основанием высмеивал художников, предлагавших всегда освещать сцены счастливой любви лучами радостного солнца и помещать их среди смеющейся зелени лугов и притом еще весной, когда «вся природа дышит любовью», а сцены преступлений освещать молнией и помещать среди диких скал.

В поэтическом содержании и характере эмоционального воздействия на зрителя у кинематографического пейзажа есть немало общего с образами музыки.

Трудно заранее предвидеть, сколь сложные и разнообразные ассоциации может вызвать в нашем воображении, скажем, взметнувшаяся в тревоге птичья стая, предрассветная тишина туманного утра или веселое журчание весеннего потока. В известной

неопределенности пейзажных тем и мотивов кроются, однако, и большие возможности создания образов-обобщений огромной жизненной емкости и художественной силы.

Ценность пейзажа в фильме определяется его эмоциональностью — не отвлеченной, а обусловленной сюжетом, характером действия в данной конкретной сцене, психологическим состоянием именно этого, а не другого персонажа. Если сюжет произведения рыхл, не опирается на тщательно выписанные характеры, вправе ли мы предъявлять свои претензии к оператору? Нет, разумеется, не вправе.

Пейзаж ничем не поможет актеру в выражении характера, если этому актеру самому нечего делать в фильме, если его роль бездейственна и статична. В этом случае пейзаж оказывается безразличным фоном или монтажной перебивкой-вставкой, демонстрирует лишь технические возможности кинематографического способа изображения и не является категорией искусства. Таким образом, отсутствие драматургического конфликта ведет к бессюжетности пейзажа, его аморфности и невыразительности.

Напротив, если в основе сценического действия заключен глубокий конфликт, если сцена играется актерами с полным накалом страстей, мы вправе ожидать и от оператора выразительного решения пейзажа.

Выявляя возможности выражения отдельных сторон и качеств художественного образа через пейзаж, мы одновременно подчеркиваем их ограниченный характер. Картины природы, детали среды и материальной обстановки действия, конечно, ни в коей мере не могут подменить актера в роли.

В этом смысле поучителен анализ ошибок фильма «Бежин луг», сделанный С. Эйзенштейном. В качестве одной из причин постигшей его неудачи режиссер отмечает отрыв идеи фильма от конкретного носителя ее, недооценку человека в фильме и отсюда невнимание к создателю образа человека в картине — к актеру. «Раз центр внимания не целиком на человеке, не на его характере, не на его поступках,— пишет Эйзенштейн,— то чрезмерно возрастает роль аксессуара и вспомогательных средств. Отсюда гипертрофия выразительности окружения: логово вместо избы, искажающая ракурсность съемки, светодеформация. Декорация, кадр, свет играют за актера и вместо актера».

По образному выражению Чернышевского, самый прекрасный лес со всей его растительностью и животным царством — только рама для картины, а «картина — человек». При этом, однако, далеко не всегда речь идет о непосредственном изображении человека.

Содержанием лирического стихотворения или пейзажа нередко оказываются чувства и размышления самого автора.

Важное значение для верного решения пейзажа в фильме имеет его соответствие общему характеру образов произведения. Непреходящие художественные достоинства эпического пейзажа «Богдана Хмельницкого» и драматически-напряженных картин природы в «Бесприданнице» заключаются именно в том, что их изобразительная трактовка целиком вытекала из духа и идей произведений. Когда же этого единства нет, когда каждый из создателей произведения «прочитывает» его по-своему, тогда художественной целостности образов фильма наносится серьезный, часто непоправимый ущерб.

Так, трактовке темы и образов фильма «Первый эшелон», данной драматургом Н. Погодиным в подчеркнуто бытовом плане, противостояло справедливое стремление постановщиков фильма — режиссера М. Калатозова и операторов Ю. Екельчика и С. Урусевского—«приподнять» тему, подчеркнуть романтику и эпический характер исторического движения советской молодежи на целину. В кадрах фильма с силой подлинной поэзии воспеты бескрайние степные просторы целинного края. На протяжении всего фильма нас не оставляет ощущение, что операторов волновало горячее чувство влюбленности в эти места, впервые «открытые» искусством кино. Они любуются бесконечно глубоким небом и перспективой уходящей за горизонт первой целинной борозды, девически скромным видом молодых березок и, конечно же, юношами и девушками, изображаемыми с подчеркнутой симпатией. Незабываемы картины лютой зимней стужи, которой целина неприветливо встретила приехавшую молодежь.

Однако, как и следовало ожидать, несмотря на мастерское использование авторами постановки богатого арсенала художественных средств, выйти из рамок литературной основы фильма они не смогли: в фильме не удалось передать атмосферы героической романтики, подвига молодежи, так как эта задача не решалась сюжетом и характерами фильма.

К реалистической метафоре как средству художественной выразительности часто прибегали художники немого кино, создавшие незабываемые картины ледохода в «Матери» и сцену похорон Василя в «Земле». Яркие примеры драматически активного пейзажа можно найти в «Мичурине» (автор и режиссер А. Довженко, операторы Л. Косматов и Ю. Кун). Выбор основных изобразительных мотивов в картинах природы, живописное и пластическое решение отдельных эпизодов определялись режиссером и операторами на основе глубокого ана-

лиза живых характеров и их взаимоотношений в ходе развития сюжета. Пейзаж в этом фильме выступает в качестве средства косвенного выражения психологического состояния, чувств и мыслей действующих лиц. Это могучее средство их образной характеристики. В эпизоде смерти Александры Васильевны — жены Мичурина — в несколько условной форме воспоминаний о совместно прожитой жизни перед нами возникают картины самоотверженного труда великого естествоиспытателя и его друга — жены

С подлинно эпической широтой авторы фильма — режиссер, актеры, операторы — рассказывают о великом чувстве любви, связывающем двух людей.

Вот монтажная запись части эпизода. Комната Александры Васильевны. Она лежит больная, рядом сидит Мичурин и смотрит на нее. Александра Васильевна предчувствует приближение конца. Ее мысли и воспоминания о днях их юности, когда будущее было полно еще нерастраченных надежд. Они идут на фоне чудесных русских пейзажей. Все время как бы слышится биение их сердец.

«Часть 5». Кадр 43. На первом плане стволы деревьев. Вдали пожелтевшие верхушки деревьев.	Голос Мичурина. Но вот вышли из мягких юношеских лет в суровое мужество.
44. На первом плане три дерева, падают листья.	
45. Два дерева на фоне неба, одно из деревьев с пожелтевшими листьями. Вдали кустарники.	Голос Мичурина. Много прекрасных движений растеряли на тернистых путях. И уже...
46. Роща. Медленно спадает листва.	Голос Мичурина... не поднять их, не возвратить никогда. Уже другие веления жизни волновали
47. Пожелтевшие верхушки деревьев. Падают листья.	Голос Мичурина... наши сердца. Другие планы, заботы другие, и я...
48. Мичурин и Александра Васильевна в осенней одежде проходят среди деревьев, покрытых осенней листвой. Они медленно идут на аппарат, проходят мимо и удаляются в глубь рощи.	Голос Мичурина... порой словно отсутствовал... был замкнут, сосредоточен, труден...
53. Панорама. Медленно падают листья.	Голос Мичурина... Саша, милая, повторяю тебе самые нежные, самые...
54. Мичурин и Александра Васильевна. Александра Васильевна склонила голову на плечо Мичурину.	Мичурин ... дорогие слова, тысячи, тысячи раз достаю их со дна моря. Милая, любимая, дорогая моя, друг мой, подруга моя, голубка тихая. Что же нам делать? Прошли годы, истощаются силы. Приходится самим тянуть лямку. Трудна дорога.
55. Пожелтевшая ветка дерева. Вдали желтые деревья, листья медленно падают.	
56. Стволы деревьев. На землю медленно падают листья.	
57. Ветер колышет березу. Осыпаются листья.	
58. Роща. Сильные порывы ветра срывают листья с деревьев.	
59. Верхушка дерева с красными листьями. Ветер раскачивает ее. (Наплыв.) На фоне голубого неба верхушка того же дерева без листьев.	
60. Панорама. Осенний пейзаж. Над просторами осенних полей кружатся птицы.	
61. Неподвижное, потрясенное горем лицо Мичурина. (Тиканье часов. Кончается музыка.)	
62. Движутся маятники часов. В углу иконы с красной лампадкой. (Тиканье часов)...	

Удача этого эпизода прежде всего в верном драматическом решении образа человека и природы, в своем художественном единстве поднимающихся до значения выразительнейшего реалистического символа. Образ природы в этом эпизоде — яркая и очень содержательная метафора. Цветущие луга, среди которых идут молодые Мичурины, сменяются полями спелой пшеницы. Уходит лето, появляются первые робкие признаки увядания жизни в природе, янтарные цвета осени. Но вот и эта пора позади. Постаревшие идут Александра Васильевна и Мичурин. До слуха долетают последние слова умирающей. Медленно опадают листья. Их все больше и больше. Но это уже не только знак осени, деталь кинематографического пейзажа. В этом мотиве — тема угасания жизненных сил Александры Васильевны.

Порывы ветра, холодного и колючего, стремительно уносят оставшиеся листки с красного деревца..

Последние дыхания Александры Васильевны. Вдруг стало серо, холодно, мрачно... Ни единый листок не напоминает о недавней весне, о прошедшем лете... Лишь в далекой, холодной вышине тоскливого неба тревожно кружатся стаи птиц... Искажено горем непоправимой утраты лицо Мичурина: «Александра Васильевна скончалась». Монотонно тикают часы, холодноватым светом мерцает лампадка... Стремительно идет по саду Мичурин, не сгибаясь под порывами пронизывающего ветра, ничего не видя, ничего не ощущая.

Цветовое, свето-тональное и композиционное решение эпизода говорит о том, что операторы фильма верно увидели «сверхидею» изобразительного решения эпизода, сумели придать ему яркую живописную форму. По мере того как Мичурин и Александра Васильевна проходят по тернистому пути жизни, изменяется и колористическое решение сцены. В первых кадрах эпизода преобладают светлые, солнечные тона, созвучные безмятежным чувствам, радостным мечтам юноши и девушки. Но вот наступили зрелые годы. Позади немало разочарований. Сцена в осеннем саду решена уже в приглушенной гамме оранжево-черных тонов, которая стремительно переходит затем в тему смерти, траура и скорби, живописно разрешенную в холодных сиренево-серых полутонах и оттенках.

В глубокой художественной осмысленности каждого из элементов художественного образа — основа его убедительности, подлинно кинематографического лаконизма и выразительности. В том, что тема эпизода была раскрыта одновременно целым рядом художественных средств, нет ни малейшего отступления от принципа жизненной правды, одного из основных в реалистическом искусстве, ибо, по выражению Горького, образность почти всегда преувеличивает описываемое, чтобы сделать его виднее, ярче, понятней...

Авторы фильма используют разнообразные способы и пути художественного воздействия на чувства и сознание зрителя. Попытайтесь перенести описанный эпизод к постели умирающей, и он станет грубо натуралистичным. Более того, изменится содержание эпизода. Это будет уже не поэма о любви двух красивых людей, о жизни, подвижнически прожитой в устремлении к великой цели, а тема смерти... Если же мысленно вообразить себе пейзаж без человека, то сам он, несмотря на несомненные живописные достоинства кадров, никаких аналогий с жизнью человека не рождает. Попробуем, наконец, на мгновение приглушить, «вывести» звук, сделать сцену немой. Снова резкое изменение ее смысла: перед нами ряд монтажно не связанных изображений людей, бродящих без видимой цели по полям и о чем-то беседующих.

Картины природы в фильме помогли выражению основной темы в иносказательной форме, пробудили у зрителей сложные ассоциации и чувства. Этот художественный эффект родился в результате известной близости основной темы драматического действия и ассоциирующихся с ним пейзажных мотивов.

Этот эпизод подтверждает, что художественные образы, предельно реалистические по своей форме и содержанию, часто не ограничиваются непосредственно видимым. Глубокий подтекст сцены выходит далеко за пределы прямого смысла произносимых слов и самого действия.

В целом же замысел А. Довженко получил великолепное завершение в его живописно-изобразительной трактовке операторами. По характеру и силе эмоционального воздействия эпизод можно сравнить разве что с глубочайшими музыкальными образами, содержание которых словами часто и не передашь.

В том же фильме значительную художественную ценность представляет решение другого эпизода... Крепчайший мороз, метет поземка, от холода спирает дыхание. Садовые рабочие и Терентий, помощник Мичурина, зарывают саженцы, пытаясь спасти их от вымерзания. Больной Мичурин лежит дома...

Но вдруг в саду появляется Мичурин с обнаженной головой до предела взволнованный: «Ленин умер». Не хватает слов высказать всю тяжесть утраты. И так велико горе людей, что они уже не замечают леденящего холода, забыли о себе.

Проникновенно звучат слова Мичурина, обращающегося к своим помощникам, ко всем людям на земле с призывом продолжить дело Ленина. Тема возвышенной скорби, неуемной, неугасимой, звучит в музыке. Торжественны в своем величественном молчании заснеженные горы. Неподвижно застыли они в последнем почетном карауле...

Однако авторы не ограничились темой печали. Искусство социалистического реализма — искусство жизнелюбивое. В великой скорби советский народ почерпнул новые силы для движения к подлинному расцвету жизни. Силы жизни и борьбы берут верх. Природа просыпается от охватившего ее оцепенения, сбрасывает с себя оковы зимы. Неудержимо разливаются вешние воды. Сверкая на солнце алмазными гранями, плывут, кружась, льдины. Точно по мановению волшебства распускаются листья деревьев, от избытка внутренних сил лопаются почки вишен и яблонь.

Вокруг яблоневых веток вьются неутомимые пчелы. Перед глазами зрителя еще и еще раз проплывают бесконечные ряды цветущих яблонь. Нежные розы целомудренно раскрывают свои лепестки навстречу лучам живительного солнца...

Это — подлинный апофеоз жизни, творчества, труда. Это — поэма без слов, где тема скорби органично переливается в тему жизни. И естественно, что дирижер этой незабываемой, многокрасочной симфонии — Мичурин, воплощающий собой образ человека, по-хозяйски раскрывающего тайны природы.

Фильм «Мичурин» — живое подтверждение мысли его постановщика А. Довженко о том, что «пейзаж должен иметь драматургическую ценность... он должен отражать духовный мир человека и пребывать в гармонии с ним».

Глубокого смысла полны замечательные слова Александра Довженко, произнесенные им в речи при обсуждении фильма:

«... Я сын земледельца, и сам земледелец в детстве, и вырос среди прекрасной природы, и люблю ее, и это чувство природы несу в себе, как счастливый дар. Но природа никогда не существовала для меня, как для дачника, любителя, вздыхателя.

... мы трудились на природе и по существу преобразовывали ее по мере сил своих и своего разумения. Поэтому и жизнь природы в моем творчестве изменялась с годами, как изменялся и я сам, художник страны социализма...».

Это высказывание весьма поучительно. Оно проясняет корни немеркнущих творческих успехов художника. Вместе с тем это принципиальная эстетическая позиция художника, всегда стремившегося к активному вторжению в жизнь, мечтавшего создать фильмы-поэмы о невиданном росте могущества Человека, его власти над силами природы, об освоении далекой Антарктиды и о полетах в космос, художника, горячо радовавшегося успехам советского народа в строительстве новой жизни.

Реалистическая метафора — плод совместных усилий драматурга, режиссера и оператора — не живописный плакат с характерным для него одноплановым решением темы, но подлинно художественная композиция с большим и сложным идейным содержанием. В фильме «Встреча на Эльбе» (режиссер Г. Александров, оператор Э. Тиссэ), посвященном первой встрече народов-соратников в прошедшей мировой войне, большую роль играет мост через Эльбу. В часы всеобщей радости, в залитые солнцем дни торжеств — это место, где встречи советских и американских солдат завершаются крепкими мужскими объятиями, а обмен сувенирами — клятвами в вечной дружбе. Но вот в маленьком Альтенштадте по вине темных сил возникает атмосфера недоверия, стали организовываться диверсии и провокации. И Эльба, еще вчера символ нерушимого, казалось бы, союза, превращается в границу между двумя мирами.

По приказанию американского командующего медленно разводятся крылья моста. Расширяется гладь воды между берегами, все более отдаляются поблескивающие в вечерних сумерках стальные нити железнодорожных путей на той, уходящей половине моста. Эта картина заставляет зрителя серьезно задуматься над тем, сколь велики должны быть усилия миролюбивых народов, чтобы восстановить между ними узы дружбы, чтобы навсегда свести мосты и у маленького немецкого городка.

Этот пример наглядно показывает, насколько тесна связь трактовки пейзажа оператором с драматургией фильма. Как только изменяется сюжетная задача, иную трактовку получает изобразительный мотив, помогающий выражению содержания и основной идеи произведения.

Одна из нередко используемых форм органического включения пейзажа в драматургическую ткань фильма основана на столкновении пейзажного мотива с действиями персонажей. В этом случае образ природы трактуется как некая реальная сила, противостоящая человеку, порой даже физически затрудняющая осуществление его стремлений и желаний. Такого рода построения натурных композиций встречаются, например, в фильмах «Суворов» и «Тарас Шевченко».

С центральным персонажем «Повести о настоящем человеке» мы встречаемся в лесу, куда он спустился с парашютом в результате неудачного воздушного боя. В течение долгих восемнадцати суток раненый, без пищи, с отмороженными ногами Алексей Мересьев пробирается сквозь дремучую чащу, спотыкаясь и проваливаясь в снег при каждом движении.

Этот лес для него — и друг, прячущий от взоров немецких патрулей, и враг. Каждая коряга, каждый сугроб снега ставят непреодолимые, казалось бы, преграды не только для тяжело раненного, но и для здорового человека, и могут оказаться роковыми для Мересьева. С огромным волнением переживает зритель его поединок с медведем, слышит лязг гусениц немецкого вездехода, вместе с Мересьевым вслушивается в родные звуки пролетающих где-то в высоте советских самолетов.

Метель, которая как бы играючи заметает следы снежной порошей, не радует зрителя переливами линий, светлых пятен, тональных переходов. Ведь этот ветер валит с ног Алексея, этот холод его обессиливает. И спичек уже нет, и зажигалка давно отказала. Но воля, стремление жить и бороться не оставляют Мересьева. Уже неспособный ползти, он перекатывается по снегу. На экране небо, верхушки деревьев, как они представляются лежащему на земле. Куда-то все запрокидывается, падает. Дальше... Сделано еще одно движение, другое, третье...

Но наступает день, когда Мересьева находят люди. И робкие лучи позднего зимнего солнца, скользнув-

шие по ветвям ельника, как бы символизируют победу воли и духа советского человека. В вечной красоте и силе природы Мересьев почерпнул новые силы для борьбы за жизнь и, мы знаем, победил.

В этом эпизоде пейзаж столь выразителен, так наполнен действием, что немногие слова, слетающие с губ замерзающего Мересьева, кажутся как бы даже лишними. Это один из весьма удачных, на наш взгляд, примеров того, как реалистическая изобразительная трактовка среды может активно помочь актеру в создании запоминающегося характера. В изображении М. Магидсона мрачная чащоба леса выразительно оттеняет переживания персонажа и создает убедительную обстановку кинематографического действия.

Подчас приходится слышать, что в условиях натурных съемок возможности изобразительного творчества кинооператора ограничены. Это неверно. Конкретный анализ натурных композиций в фильмах показывает, что ограничения обусловлены, как правило, недостаточной подготовкой оператора к съемке, в частности не продуманным заранее отбором натуры.

Сопоставление отдельных примеров отчетливо раскрывает богатейшие и разнообразные возможности колористического решения пейзажа и вообще натурного фона в фильмах. При этом следует подчеркнуть, что в каждом из них решаются не формальные живописные задачи, а целиком подчиненные выражению содержания конкретного действия. В письме Крамскому из Парижа Репин заявил: «Вы говорите, что нам надо двинуться к свету, краскам. Нет. И здесь наша задача — содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы... краски у нас—орудие, они должны выражать наши мысли... расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке».

Вот этой именно задаче—«выразить свои мысли», «расположить и захватить зрителя»— и посвящают свои усилия, таланты и мастерство советские кинооператоры. В фильме «Секретная миссия» (режиссер М. Ромм, оператор Б. Волчек) ключом к решению пейзажа явилось стремление оператора трактовать образ Германии времен господства фашизма, как мрачный застенок, передать гнетущий характер царившей в ней атмосферы. Вспомните бесконечные силуэты черных фигур — плакатов с предостерегающими: «Пст! Тише!». То же ощущение сообщается зрителю и пейзажем, его тоном. Перед глазами — дикие, безлюдные заросли. Кажется, что здесь никогда не было и не будет солнца. Сквозь черный лес легли поблескивающие ленты автострад. В этой градации тонов от черного к темно-серому, подчеркнутой контрастами слепящего белого, заключен лейтмотив изобразительного решения не только натурной части, но и фильма в целом.

Очень интересно решается образ природы во многих фильмах, снятых оператором С. Урусевским. В фильме «Возвращение Василия Бортникова» (режиссер В. Пудовкин) он особо подчеркивает в картинах природы интимно-лирические мотивы. Это достигается не только тщательно продуманным выбором определенных уголков природы и ее состояния, но и путем соответствующего освещения натурных сцен, широкого применения разнообразных, часто весьма сложных технических приспособлений и приемов съемки. Решению поставленной задачи способствовала известная изысканность живописной формы натурных композиций, особая гармоничность и нежность цветовых отношений, построенных на полутонах и едва различимых нюансах.

Очевидно, по мнению оператора, подобное решение пейзажа наиболее отвечало теме и духу произведения, где главное — в столкновении сильных чувств, в раскрытии сокровенных сторон человеческих взаимоотношений. К сожалению, в фильме оказался утерянным «запах земли», лишившейся своей естественной фактуры в результате неумеренного использования оператором некоторых оптических средств. Подвиг земледельца, подымающего из разорения свое хозяйство, получил «облегченную» изобразительную трактовку.

Оригинальным живописным решением картин природы отличается также фильм «Сорок первый» (режиссер Г. Чухрай). Проходящий через фильм пейзаж пустыни, виды одинокого необитаемого островка на Аральском море, куда буря забросила героев картины, чуть ли не «поют» песню чувства, обнаруживая при этом исключительное богатство интонаций. Аскетически суровый в начале повествования пейзаж по мере развития действия то становится почти идиллически ласковым и мирным, то вдруг заставляет ожидать чего-то драматически напряженного. Это подлинно поэтическое вúдение натуры необычайно обогатило характеры героев фильма, наложило отпечаток на весь его стиль.

Заслуживает внимания, что здесь, как и в ряде других фильмов, ранее снятых, С. Урусевский добивается высоких художественных результатов, делая упор почти исключительно на средства и приемы киноживописной техники. В частности, он первым в цветном кино начал широко использовать живописные свойства воздушной среды, разработал технику применения различных оптических приспособлений.

Для фильмов С. Урусевского, особенно начиная с «Урока жизни», характерно безраздельное подчинение блестящего мастерства художника-оператора решению главной задачи — драматически осмыс-

ленному показу действия. Изобразительный прием для него — не самоцель. Это прежде всего средство, позволяющее конкретно выявить и сделать наглядным состояние и чувства персонажей, а также свой взгляд на происходящее. Интересные примеры этого дает фильм «Летят журавли» (режиссер М. Калатозов), которым оператор сделал новый шаг в своем творчестве. В фильме совершенно по-новому раскрыт смысл понятия собственно кинематографического пейзажа. Оператор далек от документально-бесстрастной информации о том, где происходит та или иная сцена. В незабываемом по силе воздействия эпизоде гибели Бориса на фронте в заболоченном лесу зритель не воспринимает движение камеры по верхушкам деревьев, как формальный прием. Почти физически переживает он последние всплески сознания смертельно раненного, у которого видения реального мира беспорядочно, с калейдоскопической быстротой сменяются наиболее яркими впечатлениями прожитой жизни.

Советское операторское искусство может назвать немало других примеров плодотворного, а порой весьма успешного обращения к пейзажу, как тонкому средству эмоциональной выразительности. Во второй новелле фильма «Рассказы о Ленине» (автор сценария Е. Габрилович, режиссер С. Юткевич, оператор Е. Андриканис) удалось воссоздать ряд волнующих сцен из жизни в Горках тяжело больного Владимира Ильича Ленина.

Постановщики фильма проявили большую творческую смелость и настоящее новаторство, решившись снимать его в условиях подлинной натуры. В этом заключена, вероятно, немалая доля удачи произведения.

Непередаваемой внутренней чистотой и благородством отличается колористическая гамма, в которой решено большинство кадров фильма.

Нежные, светлые и янтарно-золотистые тона с удивительным художественным тактом отвечают его теме, развивая мотивы осеннего увядания в жизни природы. Эта гармония красок, кажется, берет исток в том же роднике вдохновения, что и музыка С. Рахманинова, сопровождающая многие эпизоды произведения. В колорите фильма удалось избежать настроений трагической безысходности. Напротив, грудь переполняется светлым чувством радости общения с образом Ленина —великого человека и вождя. И это очень, очень важно. В этой трактовке есть что-то общее с некоторыми образами «Мичурина», также пронизанного жизнеутверждающим оптимизмом.

Творческие решения натурных композиций, к которым мы обращались, относятся к ряду выдающихся достижений советского операторского искусства. Они позволяют сделать вывод, что высокая поэтичность многих наших кинофильмов в большой мере обусловлена талантом и мастерством кинооператора. В стиле каждого произведения обнаруживается влияние его творческой индивидуальности.

Красота природы — плод человеческого воображения, говорит Горький. Это качество вносится в нее человеком. «... В угрюмом пейзаже Финляндии, — писал Горький, — нет красоты,— это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою. Кто-то сказал: «Левитан открыл в русском пейзаже красоту, которую до него никто не видел». И никто не мог видеть, потому что красоты этой не было, и Левитан не «открыл» ее, а внес от себя, как свой человеческий дар Земле». Умение передать сложные нюансы человеческих чувств и настроений посредством пейзажа через материальную среду и обстановку действия составляет одно из важных качеств оператора-художника.

Роль и место пейзажа в звуковом цветном фильме, конечно, изменились по сравнению с немым кино. И это естественно. Однако и сегодня советские кинооператоры в целом успешно продолжают традиции 20—30-х годов, когда творчество Тиссэ, Головни, Демуцкого и Москвина завоевало всеобщее признание, знаменуя собой высшие достижения изобразительного мастерства мирового кино, и заложило основы реалистического стиля советской школы операторского искусства.

В развитии эстетических принципов решения натурных кинокомпозиций важнейшую роль сыграло то обстоятельство, что среди мастеров кино наряду с операторами мы встречаем имена режиссеров Довженко, Пудовкина, Эйзенштейна, Савченко, Пырьева, Герасимова, Калатозова и многих других выдающихся художников. При всех различиях творческих индивидуальностей всем им свойственна особая поэтичность в восприятии жизни, высокая образность и подлинный реализм.

В последние годы все чаще появляются произведения, авторы которых стремятся серьезно и глубоко раскрыть образ современного советского человека разобраться в сложных явлениях действительности правдиво и убедительно отобразить ее в художественной форме. Нас радует в них пристальное внимание к чувствам и переживаниям человека, его мечтаниям и поступкам. В этих фильмах порой ощущаются свежие веяния, встречаются попытки смело наметить новые, еще нехоженые пути решения возникающих задач, по-новому использовать богатый арсенал изобразительно-выразительных средств кино. И можно ожидать, что в условиях общего подъема советского киноискусства проблема пейзажа — одного из важных средств поэтической выразительности — займет подобающее место.

Кадр из фильма «РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ»

Кадр из фильма «СОРОК ПЕРВЫЙ»

Кадр из фильма «СОРОК ПЕРВЫЙ»

Кадр из фильма «ВОЗВРАЩЕНИЕ ВАСИЛИЯ БОРТНИКОВА»

ДОРОГУ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВУ!

ДЛЯ РАЗВИТИЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО КИНОИСКУССТВА

Кинолюбительству—техническую базу! ⁂ Лучшие любительские фильмы выйдут на экраны ⁂ Первый всесоюзный смотр

Самодеятельное киноискусство быстро растет в нашей стране. Движение кинолюбителей приобретает все более широкие масштабы.

Министерство культуры СССР наметило мероприятия по дальнейшему его развитию. В приказе министерства, посвященном этому вопросу, особое внимание уделяется расширению технической базы кинолюбительства. Научно-исследовательскому кинофотоинституту поручено разработать съемочную, проекционную, монтажную, проявочную аппаратуру для кинолюбителей, провести работы по повышению качества цветных и черно-белых кинопленок.

Управлению по производству фильмов и Управлению кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР предоставлено право выпускать на союзный экран лучшие любительские фильмы. В союзных республиках решать эти вопросы будут республиканские министерства культуры.

Министерство культуры СССР совместно с Оргкомитетом Союза работников кинематографии СССР и другими заинтересованными организациями объявили Всесоюзный смотр любительских фильмов.

Этот смотр должен способствовать дальнейшему развитию, укреплению и расширению любительских кинoорганизаций, выявлению новых дарований из среды кинолюбителей.

Смотр будет проходить в два тура: первый тур — в союзных республиках в ноябре 1958 года, второй — заключительный тур — в Москве в конце января 1959 года.

Во время смотра и при подготовке к нему будут организованы городские, областные и республиканские совещания кинолюбителей, консультации по творческим, организационным и техническим вопросам. Секция по работе с кинолюбителями СРК СССР совместно с Центральной студией телевидения проведет цикл телевизионных передач для кинолюбителей.

Утвержден Оргкомитет Всесоюзного смотра любительских фильмов, в который вошли творческие работники советской кинематографии, представители организаций, участвующих в смотре, деятели науки и культуры.

Оргкомитет разработал условия смотра.

К участию в смотре допускаются фильмы, созданные кинолюбителями, любительскими коллективами и самодеятельными киностудиями в 1956—1958 годах.

На смотр могут быть представлены документальные фильмы (репортажи, киноочерки), видовые фильмы, игровые кинокартины различных жанров, фильмы детей-кинолюбителей.

Оргкомитет установил шесть главных премий смотра: одна первая—5 тысяч рублей, две вторые — по 3 тысячи рублей и три третьи — по 2 тысячи рублей каждая, а также несколько поощрительных премий за лучшие кинорепортажи, киноочерки, за лучшие фильмы на научную тему, за игровые фильмы, за операторское мастерство, за лучший сценарий и т.д.

Установлены специальные премии: ЦК ВЛКСМ (в размере 3 тысячи рублей) — за лучший фильм о советской молодежи, Министерства высшего образования и ВЦСПС (в размере 5 тысяч рублей каждая) — за лучший фильм студенческой любительской киностудии и заводской самодеятельной киностудии.

Специальный приз журнала «Искусство кино» будет присужден за лучший фильм о труде.

Кроме того, будут выданы дипломы за лучшие достижения в области режиссуры, актерского исполнения, цвета, звука, художественного оформления фильмов.

Заявления об участии в смотре должны быть направлены в республиканские организации по проведению смотра не позднее 15 ноября 1958 года.

Жюри республиканских смотров представят фильмы, отобранные для участия в заключительном туре, в жюри Всесоюзного смотра любительских фильмов к 10 декабря 1958 года.

Г. Мамлин

СНИМАЮТ ДЕТИ

Шли ребята с рыбалки домой, увидели лазейку в заборе, проникли в чужой огород и нарвали огурцов столько, сколько могли унести. Ребятам и в голову не приходит, что можно стыдиться такого поступка. Наоборот, выкладывая перед мамой ворованные огурцы, Миша не без гордости рассказывает, как они обманули сторожа колхозного огорода. Но мама — увы!— не разделяет восторгов сына. И пришлось Мише нести огурцы обратно. Пришлось честно признаться во всем сторожу, пересчитать и, краснея от стыда, убедиться, что одного огурца все же не хватает...

Этот любимый ребятами рассказ Н. Носова «Огурцы» был недавно экранизирован. Режиссер фильма — Михаил Флоринский. Постановка осуществлена киностудией «Юность».

Очень может быть, что профессионалы и любители кино ничего не слышали об этом режиссере и лишь немногие из них знают о киностудии с таким романтическим названием. Но тем не менее киностудия «Юность» существует, ставит фильмы, организует просмотры и даже, не желая ни в чем отставать от своих более известных собратьев, жалуется на отсутствие интересных киносценариев.

В фильме, о котором мы рассказали, все сделано добротно и всерьез. Есть создающий настроение пейзаж, есть экспозиция (несколько затянутая, как и во многих профессиональных фильмах), есть интересно сделанные монтажные переходы. Очень хороши артисты-ребята. Любопытно звуковое оформление, хотя, собственно говоря, фонограммы в этом фильме нет. Во время демонстрации фильма справа от экрана стоит группа мальчиков и девочек. Они смотрят на экран и произносят реплики артистов. Они же поют песенку рыболова, дружно зевают, когда зевает сторож на экране, воспроизводят стук калитки и вообще создают необходимое «озвучание».

Много интересного в этом фильме. Но самое интересное то, что от начала и до конца он сделан руками ребят. Здесь и режиссер, и оператор, и осветители, и даже директор — ученики московских школ.

Любовь к кино привела их всех в Центральный парк культуры и отдыха имени М. Горького, при детской секции которого и существует киностудия «Юность».

В нашей стране почти в каждом большом городе есть детская железная дорога, при каждом клубе есть кружки детской художественной самодеятельности. Известно, что многие юные железнодорожники после школы приходят работать на большую, «взрослую» дорогу. Известно, что судьба многих артистов определилась в кружках художественной самодеятельности. Трудно сказать, кто из юных кинорежиссеров и кинооператоров придет потом в Большое кино, но сам факт существования детских киностудий говорит о том, что кинолюбительство прочно входит в быт нашей страны. Киностудий с неизвестными широкому зрителю названиями становится все больше. Все чаще можно встретить на улицах города и в Подмосковье ребят с кинокамерами в руках. Все они — и пятиклассники и десятиклассники — ни озабоченностью, ни деловитостью не уступают «взрослым» операторам и режиссерам. Для ребят, особенно для младших, работа в киностудии — отчасти игра, но игра увлекательная полезная, прививающая определенные трудовые навыки, развивающая вкус, требующая умения мыслить по-своему, творчески, оригинально.

Самые большие детские киностудии в Москве — это студия «Юность» и студия при городском Доме пионеров. Но есть киностудии, организованные и просто в школах: студия «Дружба» в школе № 381, студия «Юнфильм» в школе № 615. Есть кинолюбители и в других школах. И, хотя они не придумали себе еще названия и не переименовали свой кружок в киностудию, работают они так же увлеченно и, главное, удивительно дружно.

Нынешним летом в городском Доме пионеров был организован показ работ юных кинолюбителей Москвы. Было просмотрено немало фильмов, и уже можно говорить о достоинствах и недостатках детского кинолюбительства. Хотя надо сразу же сказать, что пока недостатков куда больше, чем достоинств.

Когда человек впервые приобретает магнитофон, он готов записать на пленку и голоса соседей, и мяуканье котенка, и вообще все, что способно издавать звуки. На первых порах его занимает чисто технический процесс записи и воспроизведения звука. То же самое происходит и с тем, кто впервые начинает смотреть на мир через глазок кинокамеры. Особенно заметно это тогда, когда камера попадает в руки ребенка. Новоявленному кинолюбителю нравится даже треск аппарата, ему доставляет удовольствие даже сам процесс нажатия кнопки. Сни-

мает он все, что находится перед объективом. Даже новый кадр он ищет, не останавливая пленку и не отводя глаз от видоискателя. Процесс киносъемки занимает его еще сам по себе. Никакие творческие замыслы не смущают еще душу кинолюбителя. Павлов говорил, что «когда в голове нет идеи — глаза не видят фактов»... И на первых порах масса интересных фактов остается за кадром, а пленка фиксирует случайные панорамы, незначительные события. Но идет время, кинолюбитель осваивается с техникой, и перед каждой съемкой он начинает ставить уже вполне определенную цель. Вот с этого-то периода и начинается собственно кинолюбительство.

За монтажом фильма. Слева сидит руководитель операторской группы М. Уваров *(Московский городской Дом пионеров)*

Детское кинолюбительство, как правило, коллективно, и потому первые фильмы кружка — это хроника жизни коллектива: школы, Дома пионеров.

Каждый из увиденных нами хроникальных фильмов юных любителей был по-своему интересен. Нам рассказали и о работе школьных кружков и о спортивной жизни школы. Особо следует отметить фильм о VI Всемирном фестивале молодежи и студентов, снятый на киностудии «Юность». Правда, и в нем подбор материала нередко случаен, порой теряется ощущение взаимосвязи кадров, но в целом это—фильм, почти профессионально построенный композиционно, с массой любопытных подробностей, часто увиденных в новом, необычном ракурсе озорными мальчишескими глазами. К сожалению, дикторский текст в этих фильмах пока либо читается по бумажке перед экраном, либо преподносится в виде нехитрых комментариев самим оператором или режиссером. Но можно с уверенностью сказать, что недалеко то время, когда юные кинолюбители будут снимать и звуковые фильмы. Они этого очень хотят, они думают об этом всерьез и немало делают в этом направлении.

Следующий этап, через который проходят юные кинолюбители, — это уже подступ к настоящим игровым фильмам. В этом смысле интересен фильм «Новогодний бал», поставленный ребятами из городского Дома пионеров.

Пионеры, снимавшиеся в этом фильме, не «играют роли», не создают образов. Но они и не просто присутствуют в кадре. Каждый из них по-своему реагирует на все происходящее вокруг. Вместе с компанией друзей мы попадаем на новогодний бал. Танцуем, узнаем свою судьбу у «прорицателя», играем в настольный хоккей в комнате веселых игр. Ребята очень непосредственны, им очень весело — и вы верите в то, что им действительно очень весело там, перед съемочным аппаратом,— но почему-то их веселье не передается зрительному залу. Вы на-



Рабочий момент съемки фильма «Моя бабушка катается на коньках». Слева направо: оператор Олег Калинин, режиссер Лев Чернявский, исполнитель роли Лешки—Павлик Юрченко *(Московский городской Дом пионеров)*



Рабочий момент съемки фильма «Шашки». Справа у аппарата—руководитель режиссерско-актерской группы М. Ковалева *(Московский городской Дом пионеров)*



Рабочий момент съемки фильма «Игротека». Справа налево: операторы Олег Калинин и Александр Грабов *(Московский городской Дом пионеров)*

чинаете думать — почему? И вдруг понимаете, в чем недостаток этого очень интересно задуманного фильма. Небольшая группа друзей веселится сама по себе, веселится в пустом здании Дома пионеров, в том самом, который трудно себе представить без детского смеха, суеты. Оттого-то и возникает ощущение, что все это происходит «понарошку», что веселье это инсценировано. Объясняется все это просто: у ребят нет осветительной аппаратуры, чтобы снимать в больших комнатах Дома пионеров. Они могут высветить лишь небольшую площадку — отчего и возникла камерность, которая никак не вяжется даже с названием этого фильма. И тут, к слову, следовало бы заметить, что нашей кинопромышленности пора бы уже подумать о выпуске портативной осветительной аппаратуры для кинолюбителей.

Вслед за студией «Юность» игровые фильмы в этом году начали снимать и кинолюбители из городского Дома пионеров. Мы увидели два из них —«Шашки» и «Бабушка катается на коньках». «Шашки»— это чудесная веселая миниатюра, пересказать которую почти невозможно. Попробуйте представить себе, что вам очень хочется сыграть в шашки. Вы играете сами с собой, а рядом с вами занимаются своими делами ваши старшие братья и сестры. Вы умоляете их подойти к доске и сделать хотя бы один ход, но они отмахиваются от вас. Наконец, кто-то подходит к столу и, не переставая читать книгу, мельком взглянув на доску, передвигает шашку. Вы счастливы — наконец-то у вас нашелся партнер. Вы обдумываете ход, но тут за вашей спиной останавливается ваш старший брат. Он делает ход, второй, третий, увлекается, сталкивает вас со стула и садится на ваше место. Увлекается и его партнер, вокруг столика собирается вся семья, и вы, начавший эту партию, умолявший кого-нибудь сразиться с вами, должны влезть на стул, чтобы через чужие головы хотя бы краешком глаза увидеть, что там происходит на доске... Вот в такое обидное положение и попала девочка — героиня фильма «Шашки».

О фильме «Бабушка катается на коньках» нелегко рассказать по другой причине. Сюжет в нем настолько нечеток, что трудно уловить, что там происходит. В этой связи хочется вернуться к тому, о чем мы вскользь упомянули в самом начале. Детские киностудии, как и взрослые, нуждаются в киносценариях. И сценарии эти не могут быть написаны самими ребятами. Чем меньше у студии технических средств, чем меньше у режиссеров и операторов профессиональных навыков, тем четче, логичнее должен быть сценарий. Он должен быть, как простая хорошая песня, которая трогает даже тогда, когда ее исполняют и без особых вокальных данных. Написать такой сценарий может только профессионал. И детские писатели, думается нам, должны прийти на помощь юным кинолюбителям.

Детских киностудий становится все больше и больше. Скоро у юных кинолюбителей появятся даже свои павильоны: они уже предусмотрены в проекте нового Дворца пионеров, который будет воздвигнут на Ленинских горах. Но и сейчас у них есть свои лаборатории, своя аппаратура. Есть у них и терпеливые, внимательные руководители, такие,

как А. Брынза, М. Уваров, И. Гольдберг. Но не могут они, к сожалению, похвастать вниманием к себе ни со стороны «Мосфильма», ни со стороны киностудии имени М. Горького, ни со стороны Всесоюзного государственного института кинематографии.

О юных железнодорожниках не забывают их взрослые «коллеги». Судьбой юных музыкантов интересуется Министерство культуры СССР. Мы верим, что и работники Большого кино не забудут, что есть у них некоторые обязанности перед юными энтузиастами кино и что на них лежит известная ответственность за развитие детского кинолюбительства в нашей стране.

Со всех концов страны

Мастер спорта А. Распопов закончил работу над фильмом об экспедиции научных работников Ленинградского государственного университета имени Жданова на Памир. Фильм рассказывает о том, как ученые исследовал труднодоступные и малоизученные районы Памира. Автор картины проявил высокое операторское мастерство, снимая в сложных условиях длительного похода в высокогорный район.

●

В Архангельске при областном управлении культуры работает любительская студия, создавшая уже несколько интересных фильмов. Один из них — «Люди в синих шинелях» — рассказывает о том, как работники милиции разыскали потерявших друг друга пятнадцать лет назад брата и сестру; другой фильм — «В нашем городе» — показывает жизнь крупнейшего советского северного города и порта. Руководит студией журналист О. Самойленко. Ленинградская студия кинохроники оказывает архангельским кинолюбителям всестороннюю помощь.

●

Работник Научно-исследовательского института антибиотиков В. Фронзель снял фильм о создании и действии нового лечебного препарата. Консультации и помощь научных сотрудников института обусловили высокую познавательную ценность картины.

●

Интересную работу по съемкам птиц и насекомых проводит научный сотрудник Института геологии Арктики И. Гомельский. Его фильм «Как умываются насекомые», созданный способом микросъемки, показывает малоизвестную сторону жизни пчел, кузнечиков и других насекомых.

●

Кинолюбители Ждановского металлургического завода «Азовсталь» закончили работу над документальным фильмом, рассказывающим о революционном прошлом города и завода. В фильме использованы исторические документы, старые фотографии, рассказы ветеранов, воссоздающие славное прошлое мариупольского пролетариата. В заключительных кадрах показан новый город металлургов.

Исполком Московского городского Совета депутатов трудящихся принял решение о создании Общества кинолюбителей и утвердил проект устава общества.

Организация общества должна сыграть важную роль в развитии самодеятельного киноискусства. Общество ставит своей целью координировать и направлять деятельность кинолюбителей-одиночек и самодеятельных киностудий, оказывать им творческую помощь. При обществе будут созданы фильмотека, библиотека специальной литературы, лаборатория для проявки и обработки пленки, мастерские по ремонту съемочной и проекционной аппаратуры. Оргбюро Московского общества возглавили режиссер Г. Рошаль и кинолюбитель А. Бескурников.

Юные кинолюбители Белогорского Дома пионеров (Крымская область) сняли свой первый фильм, который называется «В нашем доме» и рассказывает об участии белогорских школьников в проведении Дня птиц, об их работе на пришкольных участках и занятиях в кружках художественной самодеятельности. Киностудия «Пионерфильм» приступила к новой работе — к съемкам документального фильма о передовиках сельского хозяйства своего района.

●

Успешно работает студия кинолюбителей при дворце культуры Харьковского электромеханического завода, выпустившая уже восемь фильмов и киножурналов. В студии проводятся занятия по специальной программе, предусматривающей подготовку различных «специалистов»— сценаристов, режиссеров, операторов, осветителей и т. д.

В центре внимания студийцев находится деятельность коллектива их предприятия — трудовые дела, учеба, досуг, спортивные успехи рабочих и служащих завода. Так, один из киножурналов назывался «Коммунисты в авангарде производства» и был посвящен борьбе партийной организации завода за технический прогресс и распространение передового опыта.

●

В Махачкале при городском клубе организована любительская киностудия, оборудованная всем необходимым для съемки документальных и короткометражных художественных фильмов. Организаторы студии — инженеры Б. Стрельников, В. Землянский и другие — ведут сейчас учебные занятия с участниками сценарно-режиссерской, операторской, осветительской групп, а также группы по обработке пленки и записи звука.

Сергей Юткевич

КАНН, 1958

Из дневника члена жюри международного кинофестиваля

Безмятежный солнечный воскресный день в опустевшем Париже, когда сотни тысяч горожан выехали на отдых за город, не предвещал ничего тревожного.

Правда, первомайские демонстрации были запрещены, но рабочий люд, купив с утра традиционный пучок ландыша, который в этот день продают на всех перекрестках Парижа, собирался то там, то тут, запевая революционные песни, или плясал под звуки аккордеона, что повелось издавна с того памятного 14 июля, когда на развалинах Бастилии народ написал: «Здесь танцуют».

Мог ли я подозревать, что всего лишь через тринадцать дней будет нарушен покой, и я, приглашенный как член жюри на XI Международный кинофестиваль, стану невольным свидетелем трагических событий в жизни Франции?

Сегодня буржуазная пресса полна сплетен о том, действительно ли знаменитая киноактриса Мартин Кароль разводится со своим мужем режиссером Кристиан-Жаком, сообщениями о ценах на картошку, которая в этот год стала проблемой для Франции, и подробностями процесса некоей Анны Андерсон, выдающей себя за принцессу Анастасию, дочь царя Николая Романова.

Эта фантасмагорическая история заслуживает того, чтобы быть упомянутой, так как она ярко характеризует нравы капиталистического мира.

В конце двадцатых годов в Германии была извлечена из воды покушавшаяся на самоубийство полусумасшедшая девица, которая, будучи отправленной в полицию, стала утверждать, что она Анастасия— дочь русского царя, спасенная во время революции каким-то влюбленным в нее офицером. Бред этой особы, кстати, плохо говорившей по-русски, был подхвачен пройдохами из белогвардейской эмиграции, которые немедленно организовали вокруг нее подобие акционерного общества,—дело сулило большие доходы. От имени «чудесно спасенной» Анастасии они возбудили процесс, претендуя на крупные суммы, вложенные бывшим царем в английские банки. Но, разумеется, для получения этого заманчивого куша надо было установить тождественность девицы Андерсон с царской дочкой. Нашлись «свидетели» из бывших немецких князьков и выживших из ума придворных фрейлин, которые выступили на суде с показаниями в пользу авантюристки. Однако доказательства оказались настолько неправдоподобными, что первый процесс, длившийся несколько лет, был проигран.

Тем не менее покровители девицы, превратившейся ныне уже в старуху, не угомонились. Надежда погреть руки на царском золоте не покидала их, и они возобновили процесс в этом году. Были извлечены новые «свидетели», в том числе пресловутый белогвардейский эмигрант балетмейстер Серж Лифарь, поклявшийся под присягой на суде, что это подлинная Анастасия, хотя, как известно, он ее в глаза не видел, так как сбежал из Киева в 1924 году семнадцатилетним мальчишкой.

Зато нашлись и другие свидетели, опознавшие в «царской дочке» полуграмотную польскую девицу, служившую прислугой в одной буржуазной немецкой семье.

Процесс снова отложили. Миф об Анастасии разоблачен. Белогвардейские авантюристы не вытянули денег из английских банков, но зато на всей этой истории хорошо заработала французская писательница Моретт, состряпавшая сенсационную мелодраму, уже несколько лет не сходящую с подмостков бульварных театров; предприимчивые кинематографисты выпустили по этой пьесе уже два фильма.

Вся эта шелуха газетных сенсаций как бы специально предназначена, чтобы замусорить сознание

французского читателя, отвлечь его от печальных фактов реальной действительности. Но чувство тревоги, возникающее от непрочности парламентских коалиций, опасной политики правящих кругов, упрямо следующих за авантюристическим курсом северо-атлантического пакта, какая-то общая душевная усталость, ощущаются при встрече с каждым французом, касается ли разговор политики или обычных, повседневных дел.

В этой нервозной, неустойчивой атмосфере и начался XI Международный кинофестиваль.

●

Внешне в Канне ничего не изменилось с прошлых лет. И даже, наоборот, приподнятая праздничность, которая всегда сопровождает открытие фестиваля, на этот раз была еще более подчеркнута особыми церемониями, сопровождающими приезд гостей.

Когда мы, группа иностранцев, членов жюри, среди которых был известный канадский художник-мультипликатор Мак Ларен, польский историк и теоретик кино профессор Ежи Теплиц и американский кинорежиссер Чарльз Видор, приземлились в Ницце, где посадочная дорожка идет по самому краю пляжа, омываемого лазурным Средиземным морем, и вошли в стеклянное здание аэропорта, нас приветливо встретили одетые в голубую униформу, кокетливо причесанные и подгримированные блондинки, приставленные специально к нам в качестве «хозяек» фестиваля. На новеньких разноцветных «ситроенах» отправились мы в предназначенные для нас отели в Канне, и, казалось, ничто не предвещало перемен в традиционном церемониале этой международной кинояpмарки.

Однако эти перемены явственно проступают, как только, смешавшись с пестрой фланирующей толпой бизнесменов, журналистов, девиц и молодых людей в экзотических спортивных и купальных костюмах и просто каннских граждан, вышедших поглазеть на приезжих знаменитостей, вы, встречая старых знакомых по фестивалю и задавая привычный вопрос: «Как дела?»—слышите пространные, но сбивчивые ответы, из которых к концу дня вы можете вывести заключение о том, что отнюдь «не все благополучно в королевстве датском».

Я не случайно употребил термин «ярмарка», ибо при всех достоинствах Каннского фестиваля, где вы можете встретиться с кинематографистами всего мира, посмотреть ряд интересных фильмов, основной недостаток этого смотра заключается в чисто коммерческой его основе.

Порядок дня фестиваля составлен так, что в нем совершенно не предусмотрена возможность творческих встреч, дискуссий по основным проблемам, волнующим пестрый мир кинематографистов, а официальные приемы и коктейли, заполняющие свободное время, служат удобным предлогом для встреч деловых людей, заключающих здесь миллионные сделки на прокат или совместное производство фильмов.

Художественными достоинствами фильмов здесь интересуются мало. В специальной прессе подробно описываются гонорары и туалеты американских звезд, вроде Джейн Мейнсфилд, и сплетни о любовных похождениях высокопоставленных болванов и киноактрис.

В общем это своеобразная кинобиржа, где о конъюнктуре судят не столько по премиям, полученным за произведения искусства, сколько по суммам, на которые заключены коммерческие сделки в барах, кафе и холлах отелей.

В этом году на кинобирже резко сказывается шаткое положение французского кино, переживающего трудные дни. Реакционный еженедельник «Пари Матч» сравнивает ситуацию с карточным домиком, грозящим рухнуть каждую минуту.

Самая серьезная из всех проблем—финансовая. Продюсеры, не получающие никакой денежной помощи со стороны государства или солидных банков, рыщут в поисках капиталов. Продюсеров во Франции огромное количество. Официально их насчитывается 196, но фактически их около 400. Подавляющее большинство из них подобно блефующим игрокам в покер: у них нет ничего, кроме звучного названия фирмы да номера телефона бюро на Елисейских полях, часто состоящего из одной комнаты и секретарши.

Из четырехсот этих «фирм» лишь пять-шесть действительно располагают некоторыми наличными средствами или связаны с крупными банками. Остальные «блефуют». Им нужно подцепить либо известную звезду на контракт, либо «оригинальный сюжет» для сценария. Под это они могут найти прокатчика, владельца кинотеатров, соглашающегося частично субсидировать будущий фильм, и тогда они очертя голову бросаются в авантюру, надеясь каким-нибудь чудом вывернуться из нее, когда остальные компаньоны так или иначе завязнут в ней. Где уж тут думать о качестве фильма! Важно найти сенсационный сюжет, вставить в сценарий как можно больше полупорнографических сцен, нанять режиссера и актеров на возможно короткий срок, организовать рекламу с изображением любовных сцен...

Тот же еженедельник приводит примерный диалог между продюсером и прокатчиком в Канне:

«— Предлагаю Габэна в полицейском сюжете Сименона. Сколько даете?

— Семьдесят пять миллионов по Франции,—отвечает прокатчик.

Тогда продюсер бежит дальше запродавать будущего Габэна-Сименона в Бельгию, Германию и т. д.».

Так происходят сделки по этим фильмам-призракам.

Отсутствие твердой финансовой базы, авантюризм и спекуляция—первая опасность, подстерегающая современное французское кино. Вторая—все возрастающая конкуренция со стороны телевидения и третья—угроза образования общего рынка, где более сильная в финансовом отношении кинематография Западной Германии, субсидируемая американцами, угрожает поглотить разобщенное и хаотическое французское кинопроизводство. Под угрозой вот этих трех нависших дамокловых мечей мечутся тучные пожилые люди в пестрых рубашках и роговых очках, мечутся, потея, но пытаясь сохранить видимость элегантной и независимой жизни.

Ни им, ни целому полчищу журналистов и фотографов, съехавшихся сюда со всех концов земного шара, ни светской публике—богатым туристам, появляющимся на фестивале лишь для того, чтобы продемонстрировать туалеты своих жен и любовниц, нет, по существу, никакого дела до фильмов, которые дважды в день показываются во Дворце фестиваля.

Но трудолюбивое жюри, обязанное смотреть все фильмы, неуклонно выполняет свой долг.

Пора мне познакомиться с моими новыми коллегами. Их, как и полагается по статуту, одиннадцать: семь иностранцев и четыре француза.

Западную Германию представлял Хельмут Кейтнер, поставивший двадцать пять фильмов и создавший себе мировую репутацию фильмом «Последний мост», сделанным в сотрудничестве с югославскими кинематографистами и получившим несколько лет тому назад премию на этом же фестивале.

Я не видел его следующую работу «Генерал-дьявол», где Курт Юргенс изображал нацистского летчика, вступившего в конфликт с гитлеровским генералитетом.

Далее Кейтнер снял политически двусмысленный фильм «Небо без звезд», где любовная история немецкой девушки и парня, разлученных границами, разделяющими Берлин, послужила поводом для замаскированной пропаганды с позиций боннских официальных кругов в вопросе о будущем Германии. Фильм этот был изъят из программы десятого Каннского фестиваля в ответ на требование ФРГ об удалении с фестиваля антифашистского фильма Алена Ренэ «Ночь и туман» о зверствах нацистов в концентрационных лагерях... Однако тот же Хельмут Кейтнер поставил сатирическую комедию «Капитан из Кепеника» по пьесе Цукмайера, высмеивающей нравы германской военщины.

Таким образом, Кейтнер кажется мне фигурой весьма противоречивой. Впрочем, все это не помешало ему должным образом оценить художественные достоинства советского фильма «Летят журавли».

Из Испании приехал режиссер Ладислав Вайда, венгр по происхождению, долгое время работавший в Голливуде, а затем превратившийся в видного представителя испанской кинематографии. Он также является автором ряда весьма противоречивых фильмов. Я видел два из них: «Марселино, хлеб и вино» и «Полдень быков». Первая—мистическая история о мальчугане, воспитанном монашеской братией в духе религиозной экзальтации; в результате такого «воспитания» мальчик поверил в оживление деревянного распятия Христа, к подножию которого он приносил ежедневно хлеб и вино, и умер от фанатического экстаза. Второй фильм—из жизни тореадоров, где участвуют не профессиональные актеры, а сами матадоры,—показывает закулисную сторону боя быков, но без той достоверности, которая свойственна мексиканскому фильму «Тореадор».

И, наконец, третий фильм—«Мой дядя Хасинто»—советский зритель скоро увидит на наших экранах.

Ладислав Вайда, занятый съемками очередного фильма, сильно опоздал и прибыл на фестиваль лишь за пять дней до его окончания. Однако устроители фестиваля вопреки обычному регламенту разрешили ему участвовать в финальном голосовании.

Италию представлял лауреат Премии Мира выдающийся итальянский кинодраматург и теоретик, один из основателей движения неореализма—Чезаре Дзаваттини. Беседы с этим серьезным и обстоятельным человеком, мастером большого поэтического воображения, доставили мне много удовольствия. В последнее время он не имеет возможности работать в своей родной стране, ибо не может найти продюсеров, согласных рисковать своими капиталами для осуществления его смелых замыслов. В Канн он приехал из Мексики, где написал три сценария для местных студий.

Госпожа Темико Азабуки, кинематографический и театральный критик, изящная, как все японские женщины, выказала тонкое и объективное понимание киноискусства. Она, естественно, была огорчена, что на сей раз Япония была представлена слабым фильмом «Страна снегов».

Самым таинственным персонажем был британский делегат мистер Дедлей Лесли, сценарист, как говорят, написавший несколько сценариев, чьи названия я не мог узнать не только у дирекции фестиваля, но даже и у самих английских кинематографистов.

И, наконец, США представлял маститый режиссер Чарльз Видор, автор многих нашумевших боевиков (как, например, «Гильда» с Ритой Хейворт). Его последний фильм—«Прощай, оружие!» по Хемингуэю—подвергся жестокому осуждению во французской кинопрессе.

Во время войны Видор поставил фильм из жизни Шопена—«Песнь воспоминаний», к которому сочувственно отнеслись советские кинематографисты, приветствовавшие обращение этого режиссера от чисто «коммерческой» тематики к попытке создать романтическую и в то же время правдивую биографию великого польского композитора.

Мне довелось в Париже посмотреть фильм «Прощай, оружие!», но я не могу оценить его столь сурово, как это сделало большинство критиков. Как раз все, что касается военных сцен, эпизодов отступления разбитой итальянской армии, бессмысленного и жестокого расстрела майора Ринальди (которого блестяще играет Витторио Де Сика), сделано Видором с большим размахом, с кинематографической выразительностью и с жестокими, чисто хемингуэевскими деталями. Что же касается трактовки основных персонажей актерами Дженнифер Джонс и Роком Хандсоном, трактовки, лишенной сложного авторского подтекста, то мне кажется, что здесь режиссер пал жертвой своего продюсера, знаменитого Дэвида Зельцника, на счету коего уже значатся такие боевики, как «Унесенные ветром» и «Дуэль под солнцем».

Будучи деспотичным, как, впрочем, и большинство продюсеров, Зельцник не ограничивается чисто административными функциями, а, считая себя «артистической натурой», навязывает режиссерам не только свою трактовку сценария, но и актрис, которые порой оказываются непригодными для исполнения главных ролей ни по своему дарованию, ни по возрасту. Дженнифер Джонс не обаятельна, и никакие ухищрения операторского искусства не могут скрыть несоответствия ее возраста образу Кэтрин Баркли, юной героини романа Хемингуэя.

Строгий и лаконичный стиль автора требовал кинематографического эквивалента. Видор не смог его найти, быть может, не только в силу особенностей своего дарования, но и потому, что продюсер явно тянул его в сторону пышного зрелища «в цвете и синемаскопе».

Кстати сказать, Хемингуэю решительно не везет в американском киноискусстве. Ни «Фиеста», недавно поставленная Генри Кингом, ни «Старик и море» Джона Сторджеса, ни ранее вышедший фильм Сэма Вуда «По ком звонит колокол» не передают ни глубины, ни своеобразия оригиналов.

Французскую сторону в жюри представляла известная театральная и кинематографическая актриса Мадлен Робинсон, кстати, чешка по происхождению (сменившая свою настоящую фамилию Свобода на англо-американский псевдоним), постоянный кинокритик газеты «Монд» Жан де Баронселли и популярный французский драматург Марсель Ашар, который и был избран председателем жюри.

О нем стоит рассказать поподробнее. И не только потому, что он был гостеприимным, неутомимым и любезным председателем, умело объединявшим столь различных по своим взглядам и вкусам коллег по жюри, но и потому, что за его светской внешностью и знаменитыми выпуклыми очками в толстой роговой оправе скрывается автор остроумных и часто злых эпиграмм, с удовольствием подхватываемых журналистами, и хороший драматург, меткий бытописатель буржуазной среды, которую он изображает если и недостаточно глубоко, то все же наблюдательно и часто саркастически.

Созданный им образ «Жана, упавшего с луны» (так называлась его пьеса, впоследствии дважды экранизированная), стал почти классическим в современной французской литературе. Марсель Ашар показал наивного чудака, человека, чистого сердцем и помыслами, попадающего каждый раз впросак, когда он сталкивается с жестокой и аморальной действительностью.

Ашар и сам немного напоминает Жана, упавшего с луны, своей отрешенностью от больших проблем современности, от трагических кризисов действительности. В наших частых дружеских беседах мне так хотелось приблизить его к грешной земле,— только соприкоснувшись с ней, мог бы обрести настоящую силу его такой своеобразный и, я бы сказал, чисто французский талант.

И, наконец, остается сказать, что по традиции Каннского фестиваля один член жюри всегда приглашается из «смежных» искусств.

На сей раз одиннадцатым был выбран художник Бернар Бюффе, чье имя за последние годы стало очень популярным. Ему всего двадцать семь лет, но каждое его полотно уже котируется от миллиона франков и выше. Пресса сообщала, что на его текущем счету около полумиллиарда франков. Однако живет он, как затворник, в одиночестве, в своем замке на юге страны.

Можно по-разному объяснить успех Бюффе. Одни считают это капризом снобистской моды западного мира, где с равной легкостью возвышаются и падают очередные кумиры, другие объясняют славу художника ловкой политикой «маршанов»—продавцов картин, искусственно вздувающих цены для своих «любимцев» и создающих им рекламу. Третьи, и я принадлежу к их числу, пытаются помимо всех этих обстоятельств найти объяснения и в самом творчестве художника. А его действительно надо признать своеобразным и запоминающимся, независимо от того, приходится ли оно вам по вкусу или нет.

Во-первых, Бюффе не поддался соблазну столь популярного на Западе абстракционизма и остается художником последовательно предметным. Во-вторых, Бюффе безусловно искренен и органичен. Он

создал свой мир, и его полотна отличаются стилистическим единством, которое позволяет сразу же распознать автора и без его подписи.

Мир, созданный Бюффе, поражает своим аскетизмом, сухостью — и, я бы даже сказал, жесткостью не только линий, но и цвета. Человеческие персонажи, проходящие через цикл его «распятий» и «ужасов войны», напоминают узников концентрационных лагерей. Их истощенные, вытянутые по вертикали, как на картинах Эль Греко, фигуры, поистине образы современного апокалипсиса.

Впрочем, мне кажется, что изображение человека не составляет самую сильную сторону творчества Бюффе. Большее впечатление производят его пейзажи и особенно натюрморты, которые вводят нас в странный мир нищеты, почти схимы, по сравнению с которой знаменитые яблоки Сезанна кажутся рубенсовским пиршеством. Букеты, изображаемые Бюффе, собраны не из пышных цветов, а из сухих чертополохов или других убогих растений, засунутых в такие же тонкие, удлиненные, как и его фигуры, вазы на фоне голых оштукатуренных стен, среди которых так неуютно живут его одинокие полуфантастические персонажи.

Но, несмотря на явную привязанность Бюффе к подобным мотивам, он, очевидно, чувствует внутреннюю неудовлетворенность или и пытается обратиться к более значительной тематике. В новом цикле фресок о Жанне д'Арк излюбленные им мотивы истязаний и казней соседствуют с попыткой найти жизнеутверждающий героический образ.

И, может быть, оттого, что в глубинах его творчества, как я верю, живет подлинный гуманизм, Бюффе от начала до конца был верным и восторженным поклонником советского фильма «Летят журавли», который, казалось, совершенно противоположен его вѝдению мира.

Итак, мы познакомились со всеми десятью моими коллегами, с которыми я провел почти три недели в атмосфере очень жарких дискуссий, а иногда и полного расхождения во взглядах на то или иное произведение киноискусства. Но я должен сказать без всяких формальных реверансов, что работа жюри в целом протекала в исключительно дружеской обстановке, где интересы искусства всегда преобладали над теми или иными субъективными привязанностями или дипломатическими соображениями.

●

Фестиваль открылся шведским фильмом «Лук и флейта» Арнэ Сюксдорфа. По каннским правилам, в компетенцию жюри полнометражных фильмов входят и произведения документального кино, хотя многие из них не имеют никакого отношения к так называемой художественной кинематографии. Впрочем, относительно фильма Сюксдорфа трудно с уверенностью сказать, к какому жанру он принадлежит. Он снят в Индии. В нем не участвуют профессиональные актеры. Все роли исполняются людьми племени муриас. Однако я не зря обмолвился: «роли исполняются». Несмотря на документальную фактуру фильма, в нем присутствует сюжет, правда, очень скромный—история пары местных жителей, перешедших из одного племени в другое и подвергающихся поэтому «табу».

Но центр тяжести, конечно, не в этом сюжете, а в экзотических подробностях быта малоизвестного племени и в эффектных сценах борьбы населения деревушки со страшным врагом—огромным леопардом.

Арнэ Сюксдорф, премированный несколько лет назад в Канне за свой фильм «Большое приключение», документальную поэму о дружбе мальчика с животными, вложил немало труда в этот фильм. Вооруженный новейшей техникой широкоэкранного кино, он провел свыше двух лет в глухой индийской деревушке, работая одновременно и оператором, и сценаристом, и режиссером. Пресса с аппетитом рассказывала, что жена Сюксдорфа в продолжение съемок фильма самолично подстрелила двадцать семь тигров.

Действительно, ночные сцены, в которых леопард подкрадывается к деревушке, нападает на косулю, а также финальная облава на зверя—все это превосходно снято и смонтировано. Но достоинства фильма неожиданно оборачиваются против него самого. Тщательно организованные кадры, изысканная фотография, в общем явная «построенность» фильма вступают в противоречие с его документальной основой. Слишком ощутимыми становятся элементы инсценировки, и они убивают живое и непосредственное ощущение фактичности. В фильме не найдено необходимого соотношения между жанровыми признаками этнографического документа и средствами выразительности, целиком заимствованными из художественной кинематографии.

Этот баланс всегда был точно ощутим в работах Флаэрти, сумевшего облечь свои документальные поэмы в такую форму, что она нигде не становилась навязчивой или заметной, сохраняя в то же самое время свою строгость, выразительность.

Забегая вперед, скажу, что недостатки фильма Сюксдорфа особенно ясно выявились в сравнении с другим фильмом того же жанра—«Бронзовые лица», показанным нам в самом конце фестиваля. Это произведение получило премию как раз за ту безыскусственную подлинность, которой так не хватало шведскому фильму.

Работа Бернара Тэзана явилась тем самым сюрпризом фестиваля, той самой «темной лошадкой», на



В КАННЕ ПОСЛЕ ПРОСМОТРА ФИЛЬМА «ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ» (слева направо): ПАБЛО ПИКАССО, ЖАН КОКТО СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ, ТАТЬЯНА САМОЙЛОВА, СЕРГЕЙ УРУСЕВСКИЙ

которую никто не ставил и которая неожиданно пришла первой. Действительно, трудно было подумать, что за маркой «Швейцария» (отнюдь не славящейся на международном кинорынке) и за никому не известной фамилией молодого французского кинематографиста, недавно окончившего Парижскую киношколу и отправившегося с любительской камерой в Боливию, скрывается действительно превосходный фильм, где жизнь заброшенной в горах деревушки, населенной каннибальскими племенами, охотниками за головами, раскрыта в поэтических образах и, что уже совсем неожиданно, с большим чувством юмора. Так, например, диалог главного колдуна с одним из его одноплеменников, сопровождаемый ритуальными плевками, идет под сплошной хохот зрительного зала. Юмор не оставляет места для обычных в подобных случаях мистики и экзотики.

Фильм не изобилует ни изысканными ракурсами, ни эффектными монтажными переходами, фотография его технически часто несовершенна, но манера автора, очень скромная и уважительная по отношению к людям, делает фильм обаятельным и выгодно отличает его от помпезных лжедокументальных боевиков, типа «Затерянного континента», к которым приучили нас итальянцы и по чьим стопам, к сожалению, пошел в своем последнем фильме Арнэ Сюксдорф.

Из опыта этих двух фильмов можно сделать поучительный вывод. Документальный материал не терпит никакой насильственной эстетизации. Погоня за зрелищными эффектами убивает жанр документальной поэмы, высокие образцы которого дало нам творчество Флаэрти, Дзиги Вертова и Ивенса.

●

Третье мая—день, который надолго останется в памяти не только у членов советской делегации, но и войдет, несомненно, как знаменательная дата в историю мирового кино. Третьего мая был показан советский фильм «Летят журавли».

Пять раз довелось мне присутствовать на каннских фестивалях. Но я никогда не наблюдал ничего подобного тому, что произошло в тот вечер.

Зал, как всегда настороженный и чопорный, заполненный светской публикой, дамами в бальных туалетах и мужчинами в белых и черных смокингах, этот всегда такой недоверчивый и трудно раскачиваемый зал, вдруг прорвался бурей аплодисментов после эпизода проводов на фронт. Затем притих на время, видимо, полностью вовлеченный в стремительный ритм фильма, потом опять взорвался всплесками аплодисментов после кадров ночной бомбежки и смерти Бориса, а весь последний эпизод фильма— пробег Вероники на вокзале—шел уже под непрекращающийся гул аплодисментов, вылившихся в овацию, когда зажегся свет в зале.

Это был настоящий триумф. Я оглянулся вокруг и не узнал аудиторию. Члены жюри потеряли свою невозмутимость. Они подозрительно посапывали носами и прятали носовые платки. Тщательно сделанный грим кинозвезд и в первую очередь хозяйки вечера Даниэль Дарье был попорчен искренними слезами. Взволнованную, смущенную и также прослезившуюся от волнения Татьяну Самойлову, робко раскланивающуюся из «ложи почета», где находилась советская делегация, уже обстреливали вспышками своих блицев полчища фоторепортеров. Ее обнимали, целовали какие-то совсем незнакомые люди, вдруг потерявшие всю свою «светскость»...

Советский фильм одержал огромную победу, и вчера никому не известная воспитанница училища имени Щукина стала мировой кинозвездой «высшего класса». Окончилась спокойная жизнь Тани Самойловой. С тех пор уже до конца фестиваля не было ни минуты отбоя от всего, что сопутствует мировой славе: бесчисленные интервью, светские приемы, поток писем, бесчисленные букеты цветов в целофане, фото на обложках и страницах журналов и газет, предложения контрактов во все концы мира, включая и Голливуд... Словом, за полтора часа, что длился этот сеанс, советская актриса как бы пробежала все ступеньки той «лестницы славы», которую описывал Скриб и для восхождения по которой иным нужны десятилетия.

Сегодня вся пресса полна откликами на «Летят журавли». На сей раз даже реакционные, правые газеты, обычно пишущие о советской кинематографии в злобном тоне, вынуждены были признать достоинства нашего фильма. Даже те из кинокритиков западной прессы, кто не устает упрекать советское кино в пропаганде и издевается над «тракторами», якобы ставшими героями советских кинофильмов, вынуждены были признать его человечность, тонкость и правдивость в обрисовке характеров персонажей, не плакатную, настоящую героику морального облика обыкновенных советских людей.

Критики, упрекавшие советские фильмы последнего периода в театральности, в подчеркнутости игры актеров, в забвении подлинной кинематографичности, свойственной немым фильмам «золотого века» советского кино, вынуждены были признать высокое мастерство режиссера Калатозова и оператора Урусевского, поразивших всех блестящим владением камерой, светом, ритмом. Виртуозные панорамы Урусевского поставили в тупик даже самых опытных техников Запада. Расспросам и восхищению не было конца—Урусевский наравне с Самойловой стал героем дня.

Критикам, признававшим преимущество советских фильмов лишь в изображении эпических массовых сцен, пришлось признаться, что в драматургии В. Розова они увидели сплетение народной драмы с индивидуальными судьбами, сочетание широкого общественного фона с личной драмой людей, не поставленных ни на какие пьедесталы.

Словом, всем пришлось признать поразительное единство замысла и воплощения, равноценность всех компонентов фильма, ту цельность, органичность, которые так несвойственны даже лучшим западным фильмам, где игра звезды, отдельные режиссерские или операторские находки не могут возместить отсутствие гармонии, которая делает произведение искусства совершенным.

Мы видели на фестивале много фильмов, и про большинство из них критики писали, что их нельзя, к сожалению, назвать ни плохими ни хорошими. Общий уровень ремесленного мастерства довольно высок, но фильмы эти сделаны без вдохновения.

Когда произведение рождается не по зову сердца художника, а по воле продюсеров, когда постановщик вынужден думать о коммерческом успехе, когда им владеет страх не получить следующий заказ, тогда даже у самых талантливых мастеров получаются ловко скроенные, но пустые и мертвые фильмы.

А «Летят журавли» как раз и показали, чем может и должен стать фильм, воодушевленный идеей большой правды, советским гуманизмом, верой в человека, в его силы и возможности, словом, всем тем, чем пронизано искусство подлинного социалистического реализма. Этот термин не был произнесен западными кинокритиками. Да оно и понятно, ведь им бы пришлось публично признать его силу и правоту.

Но так или иначе, с оговорками или без них, советский фильм сразу же занял главенствующее положение на фестивале.

И только тогда, когда пошла в ход закулисная машина, предназначенная сорвать получение главной премии, некоторые критики проскрипели о том, что, дескать, «Летят журавли» в смысле кинематографической формы не открывают ничего нового, и попытались противопоставить ему французскую



«МЕСТЬ»

комедию «Мой дядюшка» Жака Тати и шведский фильм «У истока жизни» Ингмара Бергмана.

Скажу по правде, я не очень-то побаивался этих наших «конкурентов». Действительно, с нетерпением я ждал новый фильм испанца Хуана Бардема «Жнецы» (переименованный по требованию французской цензуры в «Месть»).

Однако эта новая работа замечательного режиссера огорчила всех, даже его искренних друзей. История странствующей группы крестьян, вынужденных бродить по стране в поисках заработка, могла бы стать подлинной трагедией о современной Испании. Но к этому сюжету примешалась довольно банальная ситуация—человек невинно пострадал за несовершенное им убийство, вышел после десятилетнего пребывания из тюрьмы и столкнулся со своим врагом, крестьянином, оклеветавшим его; они становятся соперниками и в любовном треугольнике.

Этот фабульный ход оттеснил на второй план социальные мотивы драмы. Они проявляются лишь в очень сильном эпизоде, когда бригада жнецов, узнав о том, что она волей-неволей занялась штрейкбрехерством, осознает свою вину перед крестьянами и восстает против помещика.

Но эта тема братской солидарности трудящихся заслонена мелодраматическим конфликтом, к тому же довольно слабо разыгранным актрисой Кармен Севилла (которую мы привыкли видеть в оперетках Луисо Марьяно) и итальянцем Рафом Валлоне, много потерявшим в своем обаянии от того, что он дублирован на испанский язык. В целом фильм затянут, а местами, к сожалению, и просто скучен.

В фильме много превосходных пейзажей—этих выжженных солнцем бескрайних равнин, столь непохожих на открытки для туристов, и превосходно скомпонованных кадров, где скупая и строгая архитектура испанских деревень кажется чудесным фоном для похождений нового Дон Кихота.

Мне справедливо могут возразить, что я требую невозможного от Бардема. Ведь в условиях испанской действительности трудно сделать фильм, в котором была бы отражена большая социальная правда.

Действительно, работа Хуана Бардема и его коллектива—настоящий подвиг. Вспомним, что режиссер еще совсем недавно, во время съемок фильма «Главная улица», был арестован и выпущен лишь после мощной волны протеста, поднявшейся во всех европейских странах в защиту этого выдающе-

«МЕСТЬ»



гося мастера. Но ведь сумел же Бардем в четырех своих предыдущих фильмах, несмотря на трудности, рассказать правду об окружающей его жизни. Очевидно, причина полуудачи на сей раз кроется в другом. Я склонен ее объяснить тем, что Хуан Бардем переоценил свои силы как драматург: в этом фильме он единственный автор сценария.

Его первый фильм «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» был сделан в сотрудничестве с талантливым режиссером и драматургом Берланга. В основе следующих его фильмов всегда лежал хороший литературный первоисточник. На сей же раз Бардем как драматург оказался значительно ниже Бардема-режиссера. Диалоги сухи. Действие развивается вяло. Актерам часто нечего играть из-за схематичности ситуаций и образов.

В моих глазах Бардем ничего не проиграл как режиссер, но его неудачный опыт еще раз подтвердил тривиальную мысль о том, что режиссеру следует больше уважать драматургию и что его слава не уменьшится, если над сценарием поработает человек, умеющий это делать лучше его самого.

На Западе часто случается так, что все созданное режиссером, вошедшим в моду, немедленно объявляется шедевром. Так случилось в этом году со шведом Ингмаром Бергманом, режиссером несомненно одаренным, но очень неровным. В его фильмах рядом с отличными находками соседствуют спекулятивная сексуальность и мистицизм. Иногда тонкая и правдивая работа над психологически обостренными характерами уступает место явно ощутимым поискам сенсационности—как в самом сюжете, так и в его трактовке.

Мне кажется, это случилось и с последним его фильмом «У истока жизни». Необычна и сама тема и выбор места действия. Все происходит в родильном доме, показанном со всеми подробностями физиологических процессов, с тем самым натурализмом, который стал символом веры некоторых западных режиссеров. Когда не хватает больших мыслей и чувств, приходится прибегать к раздражителям физиологического порядка. Надо чем-то щекотать нервы зрителей, восполнить отсутствие подлинного драматического конфликта, всегда соприкасающегося с социальной действительностью, которой не любят глядеть прямо в глаза многие кинематографисты Запада.

Защитники фильмов Бергмана утверждают, что он трактует вечные проблемы любви и смерти. Однако надо быть очень ослепленным снобистской модой, чтобы не заметить, *как* трактуются эти проблемы. В фильме «У истока жизни» извечная проблема материнства изложена удивительно схематично, в виде примитивной иллюстрации к довольно избитым истинам ходячей морали.



«У истока жизни»

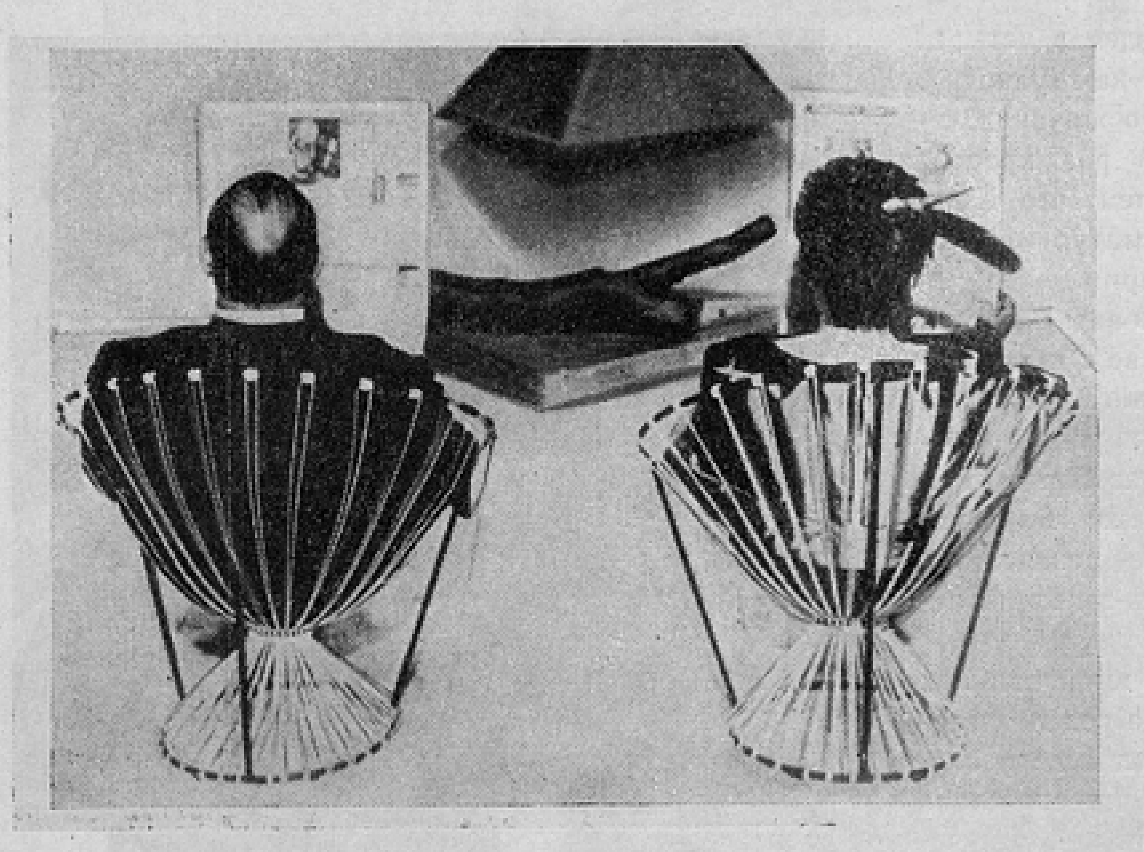
В одной палате ожидают родов три женщины. Одна из них, более пожилая, не хочет иметь ребенка, так как он внесет окончательный разлад в ее и без того некрепкую семью. Она приобретет ребенка, но потеряет мужа. Роды кончаются неудачно, но семейное счастье, очевидно, не будет восстановлено.

Случай номер два. Идеальная супружеская пара. Муж мечтает о ребенке. Казалось, все должно быть благополучно. Но роды также оканчиваются трагически: ребенок рождается мертвым. Однако на сей раз это не угрожает семейному счастью.

Случай номер три. Девушка забеременела от случайного любовника и боится признаться в этом своей семье. Она заранее ненавидит будущего ребенка. Но именно у нее все кончается хорошо, а папа и мама прощают заблудшую дочь. Вот и все содержание фильма. Сенсационность его заключается в том, что он весь замкнут в четырех стенах родильного дома и снабжен физиологическими деталями настолько неприятными, что иногда просто хочется отвернуться от экрана.

Справедливости ради надо отметить, что все три героини и сиделка играют очень достоверно, и жюри заслуженно присудило им премию за лучшее исполнение женских ролей.

Однако в целом я отнюдь не склонен считать этот фильм лучшим в творчестве Бергмана и восхвалять его так безудержно, как это делали, например, западные кинокритики. Ни его тема, лишенная какой-либо широкой социальной значимости, ни его ограниченное режиссерское решение не обеспечи-



«МОЙ ДЯДЮШКА»

что Тати—единственный продолжатель традиций Макса Линдера.

Два короткометражных фильма «Праздничный день» и «Отпуск господина Юло» создали Тати мировую репутацию. В них фигурирует некий простодушный, наивный, долговязый субъект то в виде почтальона, то в обличье просто отдыхающего холостяка, всегда попадающего впросак, как и полагается комическому герою.

Тати создал образ беззлобного мягкого увальня, лишенного точной социальной характеристики. Это не салонный шалопай, как Макс Линдер, не клерк, как Гарольд Ллойд, и не бездомный бродяга, как Чаплин. Это скорее обыватель-рантье малого достатка, но живущий в свое удовольствие по канонам эпикурейской богемы.

Симпатично то, что как художник Тати отчаянно сопротивляется соблазнам коммерческого кино и пытается сохранить свою творческую независимость. Он не стал бизнесменом от киноискусства и не выколачивает доходов из своей популярности, как это делают ловкий Фернандель и более молодой комик Дарри Коуль, «выстреливающие» по десятку фильмов в год. Все вырученные с первых фильмов деньги Жак Тати вложил в свой полнометражный цветной фильм «Мой дядюшка», который снимал в течение примерно трех лет.

И вот мы его увидели на экране. Я, к сожалению, должен констатировать, что фильм не вполне оправдал возложенные на него надежды. Я осмеливаюсь поспорить с многими французскими кинокритиками, в частности, с моим другом Жоржем Садулем, и склонен утверждать, что фильм не будет столь долговечен, как произведения Чаплина. По своим художественным достоинствам он уступает первым двум короткометражным фильмам Тати, и причина этого полууспеха кроется в весьма серьезных идейных изъянах в мировоззрении художника.

Должен сразу оговориться, что достоинства фильма Тати для меня очевидны. Это работа искреннего и талантливого художника в трудном жанре современной комедии, и она выгодно выделяется на фоне коммерческих «блефов», которыми, к сожалению, наполнена французская кинематография. Но если уже критики сравнивают Тати с Чаплином, то позволю себе это сравнение и я. Между фильмами Тати и «Новыми временами» Чаплина действительно есть сходство. Много общего у «Моего дядюшки» и с фильмом Ренэ Клера «Свободу нам!», который даже

вают ему наименование шедевра, а по-моему, наоборот, весь фильм является лишь свидетельством творческих «родовых мук», судорожных метаний одаренного художника.

●

Девятое мая стало днем французского кино. После слабого фильма «Живая вода» по сценарию известного французского романиста Жана Жионо была показана новая комедия Жака Тати «Мой дядюшка».

Актер, сценарист и режиссер Тати—фигура крайне любопытная на французском киногоризонте. Начнем с того, что настоящая фамилия его Татищев. Его дед, русский по происхождению, переехал во Францию в середине прошлого столетия. Отец по профессии был мастером багета и гордился тем, что получал заказы на рамы от Тулуз-Лотрека и Ренуара. Он мечтал сделать и из своего сына багетных дел мастера. Но Татищев-младший не захотел продолжить дело отца и начал работать в мюзик-холле как актер-мим и эстрадный танцовщик.

Вскоре он стал заметен на подмостках не только своим большим ростом, длинными ногами и сухощавой, нескладной фигурой, которую он виртуозно использовал для комических трюков (этим он чем-то напоминает нашего Черкасова), но и тонким юмором, окрашенным той самой флегмой, которая прославила британских эксцентриков.

От пантомимы к экрану—это путь многих эксцентрических актеров, и прежде всего Чаплина, с которым вскоре стали сравнивать и Тати. Впрочем, французские критики больше любят говорить о том,

послужил в свое время предметом судебного разбирательства, затеянного фирмой «Тобис», обвинявшей Чаплина в плагиате у Клера.

Тема этих фильмов—столкновение бесчеловечного мира машинной цивилизации с маленьким мирком простых людей. (Впрочем, Чаплин в своей критике бездушного капиталистического мира уже далеко ушел от «Новых времен».)

Но, увы, сравнения не идут на пользу Тати. Даже в общем безобидный фильм Ренэ Клера тридцатых годов с его проповедью бродяжничества и анархического индивидуализма кажется куда более глубоким по сравнению с «Моим дядюшкой». И недаром «Новые времена» Чаплина пережили недавно свое второе рождение на экранах Западной Европы, так как в свое время буржуазная критика не смогла полностью оценить всю силу этого фильма.

Тати избрал объектом насмешки семью и дом фабриканта Арпеля—владельца фабрики пластических изделий, оборудовавшего свою частную виллу в стиле современного модернизированного комфорта, доведенного до абсурда.

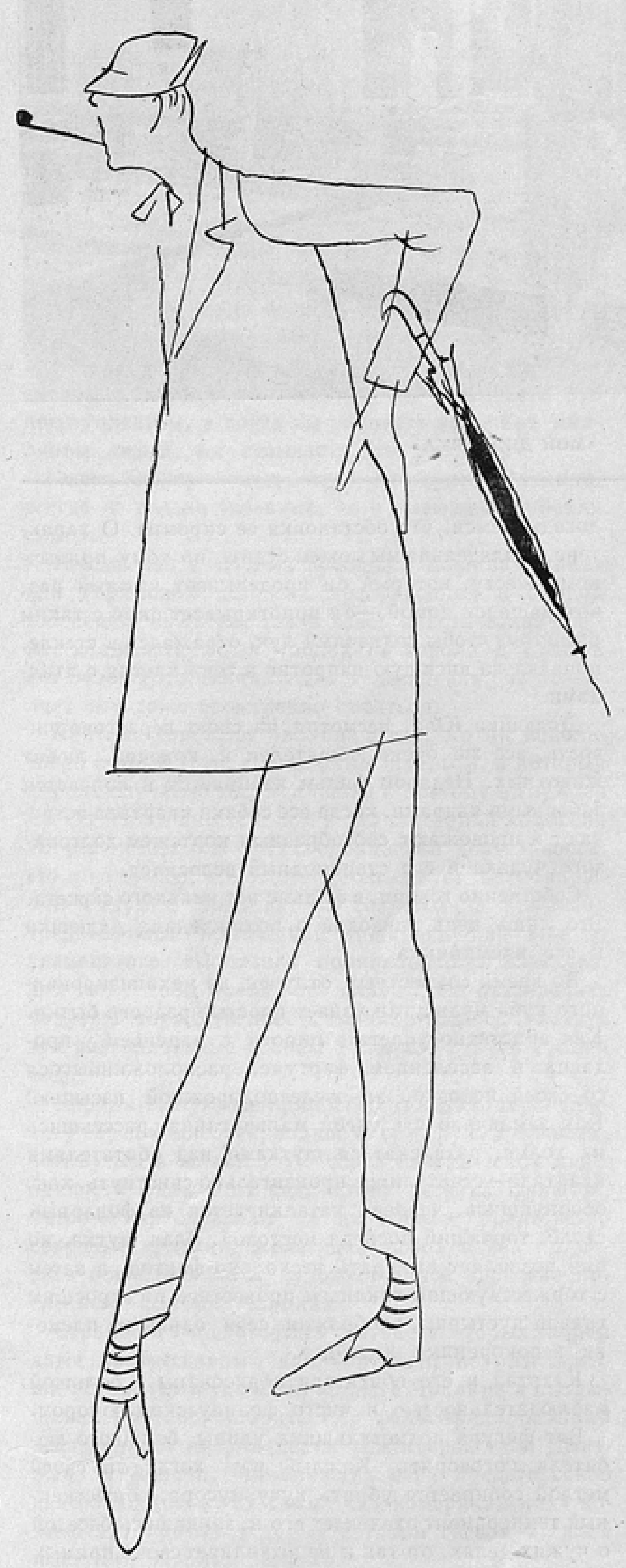
Впрочем, это даже не вилла, а «машина для жилья», как любили выражаться конструктивисты. В ней все доведено до той почти абсурдной гигиенической прилизанности, которая не оставляет места для человеческих слабостей и домашнего уюта. Этот дом-куб больше похож на аэропорт или операционный зал, где не хочется долго задерживаться. Все унифицировано и рационализировано на вилле Арпелей: и механическая кухня, где посредством электричества готовится невкусная и неаппетитная еда, и извилистые бетонированные дорожки сада, по которым нужно гулять лишь подобно тому, как ходит шахматный конь...

В этом царстве богатства, самодовольства и скуки томится мальчуган, отправляющийся каждое утро на роскошной обтекаемой машине в школу. И совсем бы ему не видать радостей мальчишеского бытия, если бы у мадам Арпель не оказался на свете дядюшка Юло, которого то пытаются по-родственному пристроить на фабрику (где он, конечно, оказывается непригодным в условиях конвейерного производства), то приспосабливают дома для того, чтобы развлекать скучающего дофина.

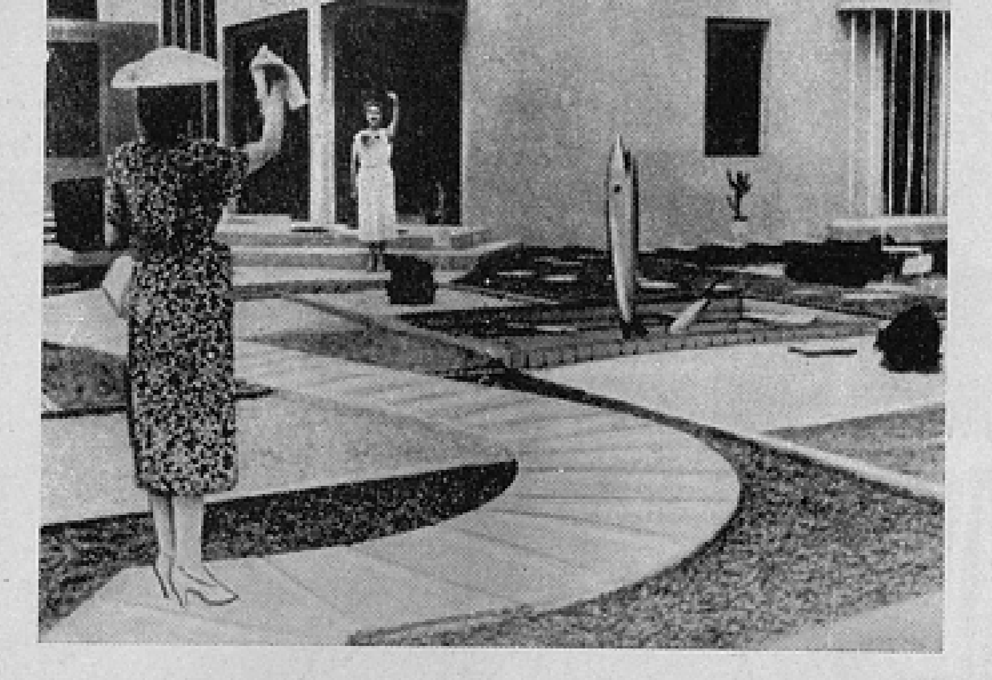
Сам же дядюшка Юло ютится в обычном старом квартале, где отнюдь не комфортабельно и, быть может, даже грязновато, но где все соседи живут дружным мирком и разрешают общественные проблемы за цинковой стойкой бистро.

Комната дядюшки находится на мансарде, и хотя нам ни разу не удается заглянуть внутрь, мы

ЖАК ТАТИ В ФИЛЬМЕ «МОЙ ДЯДЮШКА»



Шарж французского художника П. Эте.



«МОЙ ДЯДЮШКА»

догадываемся, что обстановка ее скромна. О характере ее владельца мы можем судить по тому привычному жесту, который он проделывает каждый раз, возвращаясь домой,—он приоткрывает окно с таким расчетом, чтобы солнечный луч, отражаясь в стекле, попадал на висящую напротив в тени клетку с птичками.

Дядюшка Юло, несмотря на свою неразговорчивость, все же очень общителен и, конечно, любит животных. Недаром фильм начинается и кончается забавными кадрами, когда все собаки квартала встречают и провожают своеобразным кортежем долговязого чудака и его старомодный велосипед.

Собственно говоря, в фильме нет никакого сюжета. Это лишь цепь эпизодов о похождениях дядюшки и его племянника.

Во время совместных отлучек из механизированного куба мальчуган узнает простые радости бытия. Как аппетитно уплетать пироги с вареньем у продавца в засаленном фартуке, расположившегося со своей повозкой за железнодорожной насыпью! Как заманчиво с ватагой мальчуганов, рассевшись на холме, развлекаться шутками над обитателями квартала—стоит лишь пронзительно свистнуть, как, обернувшись, человек наталкивается на фонарный столб, торчащий посреди мостовой. Злая шутка, но она позволяет выиграть несколько фантов, а затем с торжествующим гиканьем пронестись по заросшим травой пустырям, воображая себя одним из племени непокоренных индейцев.

Квартал и его обитатели обрисованы с большой наблюдательностью и чисто французским юмором.

Вот фигура подметальщика улицы, большого любителя поговорить. Каждый раз, когда он своей метлой собирается убрать кучу мусора, общественный темперамент отвлекает его и, занявшись беседой о чужих делах, он так и не выполняет своих прямых функций.

Здесь люди словоохотливы, любопытны, добросердечны, и выросший в этой атмосфере дядюшка Юло выглядит таким неловким растяпой на чинной «гарден-парти», устроенной семейством Арпель. А попытка женить старого холостяка на владелице соседней виллы, экзотической даме, похожей в своем ультрамодном одеянии на бродячего продавца ковров, конечно, терпит неудачу.

Впрочем, хорошо налаженная жизнь семейства Арпель имеет и свои теневые стороны. Так, например, новый гараж, двери которого автоматически открываются, как только человек вступает в зону их действия, служит причиной многих трагикомических недоразумений. Дверцы злополучного гаража захлопываются за супругами Арпель, и они словно попадают в мышеловку из-за того, что магическую линию не вовремя пересекла собака...

Итак, мы видим, что вместо сатиры получилась меткая, иногда чуть-чуть с примесью издевки, но в общем вполне безобидная карикатура, не отражающая действительной жизни Арпелей, которых, к сожалению, еще так много во Франции. Они вовсе не так добродушны, как их изображает Тати, и заняты не только своими семейными неурядицами.

Ведь это именно они, эти Арпели, заводчики и фабриканты, стоят сегодня за кулисами той трагической катастрофы, которая привела Францию к алжирскому мятежу, к покушению на демократические свободы... Это ведь именно Арпели заинтересованы в колониальной войне, именно они подстрекали авантюристов из парашютных батальонов к свержению республиканской власти сначала в Алжире, а затем на Корсике и призывали их к спасительной высадке на Елисейских полях.

О, они вовсе не так безобидны и беззлобны, как их изображает французский художник! Тати не сумел или не захотел разглядеть их подлинной сущности, поэтому и фильм его остался на уровне забавного анекдота. Что же касается кинематографических достоинств фильма, то они бледнеют, стираются и не могут уравновесить потери, которые понес художник, проглядевший подлинные противоречия окружающего его мира.

Вот тут-то и хочется вспомнить освистанный буржуазной прессой гениальный фильм Чаплина «Король в Нью-Йорке»—настоящий грозный и гневный памфлет в духе высоких традиций Свифта или Рабле.

Александр Довженко мечтал создать фильм о космическом полете на другие планеты. В его замыслах есть пометки о том, что астронавты берут с собой хроникальный фильм, который демонстрируют где-нибудь на Марсе его удивленным обитателям. Если бы довженковские путешественники в космос взяли с собой не документальные фильмы, а лишь серию последних чаплинских работ, то по ним марсиане

смогли бы составить полное представление о горестях и радостях человеческого существования на той половине земного шара, где еще царит власть золота.

К новому фильму Чаплина нельзя подходить со старыми мерками того цикла, где героем был канонический образ Чарли, или упрекать его в том, что он повторяет некоторые свои комические трюки, или в том, что они уже не так смешны, как в прежних фильмах. Утверждать подобное—значит не понимать главного: что же хотел сказать Чаплин в своей последней картине. Ведь это не только фильм—это почти исповедь большого художника, до конца откровенно и честно рассчитывающегося с миром, который принес ему не только славу, но и непоправимую боль унижения человеческого достоинства.

Каждая деталь нового фильма Чаплина—это гневный протест против действительности, в которой под маской демократии и «народного капитализма» ежечасно уродуются человеческая жизнь, культура и права человека. Чего стоит один только эпизод приезда изгнанного короля в Нью-Йорк, где он произносит перед микрофоном юркого репортера привычные слова о том, как он рад прибыть в страну подлинной демократии, в то время как таможенный чиновник берет у него отпечатки пальцев! А роскошный отель, где книжный шкаф—лишь декорация с нарисованными корешками книг, прикрывающая экран телевизора! Ведь такая деталь говорит нам о сущности этой цивилизации больше, чем сотня обличительных трактатов.

Король, прибыв в Америку, оказывается не только безработным, но и нищим: его обворовал собственный премьер-министр. Поэтому дальнейшие похождения короля весьма напоминают привычные нам злоключения бездомного бродяги Чарли, не знающего, где бы ему заработать грош на завтрашний день.

Король живет в отеле в долг, и ему грозит выселение. Он вынужден, скрепя сердце, принять, наконец, выгодные условия, которые предлагает ему вездесущее телевидение в образе очаровательной мисс.

Эпизоды, рассказывающие нам о том, как король развлекается и что он увидел на экране кинотеатра, и как он оглох от «рок-н-ролла», и как был затискан бродвейской толпой, уже достаточно описаны.

Меня поразил своей неприкрытой автобиографичностью диалог с женой, которая покидает разорившегося короля. Я не могу забыть удивления, отразившегося на его лице, когда супруга сообщает ему, что она достаточно богата для того, чтобы не требовать при разводе баснословной суммы в виде компенсации.

Никогда не забыть кадры, в которых мальчуган, приведенный королем в комнату отеля, расплакался, увидев на экране телевизора процесс маккартистов над его родителями. В финале фильма король вновь посещает мальчика, возвращенного в школу, и тот снова плачет, в то время как его поглаживает по голове учитель, с гордостью заявляющий, что мальчик наконец стал настоящим «патриотом», предав своих родителей. Здесь фильм вырастает в огромное обобщение, в еще более гневное обвинение капиталистическому строю, чем то, которое бросает месье Верду в своей заключительной речи на суде, перед тем как отправиться на эшафот. Помните, ведь там он воскликнул: «Когда я убил нескольких корыстных женщин, вы называете это преступлением, а когда вы убиваете на войне миллионы людей, вы называете это подвигом».

Стоит ли перечислять многие выдумки Чаплина, всегда не только забавные, но и имеющие глубокий смысл...

Так же как в «Новых временах» машина-автомат для кормления человека превращается в символ унижения человека, так и здесь пластическая маска, долженствующая омолодить короля и сделать его более фотогеничным для телевидения, не позволяет ему даже естественно смеяться.

Критики упрекают Чаплина в том, что он использовал старый трюк с пожарным шлангом, в который король случайно засунул палец и поэтому вынужден проследовать вместе с ним в зал заседаний комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Но я не думаю, что это свидетельствует об обнищании выдумки Чаплина: он сознательно применил традиционный комический трюк, идущий еще от знаменитого «Политого поливальщика» Люмьера, для того, чтобы именно его наивностью разоблачить надутую торжественность маккартизма и окатить эти разгоряченные головы холодной струей свежей воды.

Король вынужден приносить традиционную присягу перед комиссией, подняв кверху руку с пальцем, воткнутым в шланг... По своей сатирической нацеленности один этот кадр стоит десятка фильмов, которые прославляют за их мнимое новаторство свирепые критики, желающие любой ценой принизить общественное и художественное значение последнего фильма Чаплина.

Странно и горько читать статьи некоторых, порой даже прогрессивных кинокритиков, не разглядевших существа и значения подвига Чаплина и пытающихся противопоставить ему фальсифицированный «неореализм» американских режиссеров типа Дмитрыка и Казана, опозоривших себя предательской деятельностью в тех самых «антиамериканских» комиссиях, против которых с таким гневом и силой выступил Чарльз Чаплин.

(*Окончание в следующем номере.*)

НА МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ В КАРЛОВЫХ ВАРАХ

XI Международный кинофестиваль в Карловых Варах (Чехословакия) привлек в этом году большое количество стран-участниц и явился одним из крупных событий в жизни мирового киноискусства. Премии присуждены:

Большая премия фестиваля

фильму «ТИХИЙ ДОН» (третья серия) — за создание яркой панорамы жизни народа на фоне великих революционных событий и за воплощение на экране героев романа-эпопеи Шолохова и фильму «СВОДНЫЕ БРАТЬЯ» (Япония) — за ясное и убедительное разоблачение бесчеловечного милитаризма.

Первая главная премия

фильму режиссеров-документалистов Аннэли и Андрэ Торндайк «ОПЕРАЦИЯ «ТЕВТОНСКИЙ МЕЧ» (ГДР), в котором разоблачается кровавая деятельность гитлеровского генерала Шпейделя—одного из вдохновителей западногерманского бундесвера.

Третья главная премия

фильму «ЧЕРНЫЙ БАТАЛЬОН» (Чехословакия) и фильму «СОЛЯНОЙ СТОЛП» (Венгерская Народная Республика).

Премия за лучший документальный фильм

фильму «АЛХИМИКИ» (Франция).

Премия за лучший научно-популярный фильм

фильму «ЗА ТАЙНОЙ МЫШЛЕНИЯ» (Чехословакия).

Премия за лучший мультипликационный фильм

фильму «В НЕКОТОРОМ ЦАРСТВЕ» (СССР).

Премия за лучшую режиссуру

РОБЕРТУ СИОДМАКУ (ФРГ) за фильм «Ночь, в которую пришел дьявол».

Премия за лучшее исполнение мужской роли

М. ШТРАУХУ (СССР) — за роль В. И. Ленина в фильме «Рассказы о Ленине».

Премия за лучшее исполнение женской роли

НАРГИС (Индия) — за роль в фильме «Мать Индия».

Премия за лучшую работу оператора

КАРЛО МОНТУОРИ (Италия) — за фильм «Человек в коротких штанах».

Премии молодым кинематографистам

итальянскому постановщику ДЖИЛЛО ПОНТЕКОРВО — за фильм «Большая голубая дорога»,

китайским киноактерам ТА ЧХИ И ВАН ШАО-ЧАН — за их роли в фильме «Пламя на границе».

Специальные почетные дипломы

фильму «СОРОК ЧЕТЫРЕ» (Чехословакия),

фильму «ЖИТЬ» (Франция), смонтированному из документальных съемок последних двух десятилетий. Этот фильм — гневный протест против страданий и горя, которые принесла людям война.

Почетные дипломы

фильму «ЗЕМЛЯ НАШИХ ПРЕДКОВ» (ОАР),
фильму «ВОЗДУШНЫЙ ЗМЕЙ НА КРАЮ СВЕТА» (Франция),
документальному фильму «ПАРЛАМЕНТАРИИ» (ГДР).

Вторая большая премия, премия за лучший кукольный фильм, премии за лучший сценарий, за лучшую музыку к фильму и лучшую работу художника остались неприсужденными.

●

Участники фестиваля в Карловых Варах единодушно отмечают исключительно дружескую атмосферу, в которой проходили просмотры, заседания «Свободной трибуны» и многие встречи, а также прекрасную организацию всего этого праздника киноискусства.

„ЛУЧШИЕ ФИЛЬМЫ ВСЕХ ВРЕМЕН"

В связи с Всемирной выставкой в Брюсселе Бельгийская синематека провела среди виднейших историков кино и киноведов двадцати шести стран анкету, чтобы установить двенадцать «лучших фильмов всех времен». В этом опросе приняло участие 117 человек.

Первое место занял советский фильм «Броненосец «Потемкин» С. М. Эйзенштейна, который получил 100 голосов из 117.

Далее следуют: «Золотая лихорадка» Чарльза Чаплина (США, 1925); «Похитители велосипедов» Де Сика (Италия, 1948); «Страсти Жанны д'Арк» Карла Дрейера (Франция, 1928); «Великая иллюзия» Жана Ренуара (Франция, 1937); «Алчность» Эрика фон Штрохейма (США, 1923); «Нетерпимость» Д. Гриффита (США, 1916); «Мать» В. Пудовкина (СССР, 1926); «Гражданин Кейн» Орсона Уэллеса (США, 1941); «Земля» А. Довженко (СССР, 1930); «Последний человек» Ф. Мурнау (Германия, 1924) и «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине (Германия, 1919).

Одновременно был произведен подсчет голосов, поданных за различные произведения каждого из режиссеров, чьи фильмы фигурировали в списках, присланных участниками анкеты. Наибольшее число голосов получили: Чарльз Чаплин, С. М. Эйзенштейн, Ренэ Клер, Витторио Де Сика, Д. Гриффит, Джон Форд, Жан Ренуар, Карл Дрейер, Эрик фон Штрохейм, В. И. Пудовкин, Ф. Мурнау, Р. Флаэрти.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВСТРЕЧА КИНОВЕДОВ

Недавно в Вене состоялась III Международная неделя по вопросам киноведения.

Начиная с 1954 года эти «недели» организуются регулярно—раз в два года—Австрийским обществом киноведения при содействии министерства просвещения, министерства торговли и восстановления Австрии, а также департамента культуры и народного образования города Вены.

К участию в «неделях» приглашаются австрийские и зарубежные киноведческие и учебные учреждения, отдельные киноведы, педагоги, студенчество. В программу «недель» включаются доклады и сообщения по вопросам истории, теории и экономики кино, по вопросам использования кино в школе, по методике кинообразования, а также просмотры классических и современных художественных, учебных и экспериментальных фильмов.

В «неделе» 1958 года кроме австрийцев приняли участие киноведы и отдельные творческие работники Англии, Бельгии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Норвегии, Польши, США, Федеративной Республики Германии, Франции и некоторых других стран. Впервые в этом мероприятии австрийских кинодеятелей участвовала также советская делегация.

Участников встречи приветствовали бургомистр города Вены, ректор Венского университета, представители министерств.

Все включенные в повестку дня доклады и сообщения были разбиты на три группы: вопросы теории киноискусства; вопросы экономики кино и вопросы воспитания и образования при помощи кино.

Первой группой руководил президент Австрийского общества киноведения профессор И. Грегор (в прошлом году он был избран президентом Международного объединения историков кино).

Центральной темой докладов этой группы был вопрос о взаимоотношениях между кино, театром и другими искусствами. На эту тему были прочитаны сообщения «Кино и изобразительные искусства» (Р. Эйгенбергер, Венская академия изобразительных искусств), «Образ человека на экране» (Ф. Шрейфогль, Венский Бургтеатр), «Театр и кино» (Ф. Хонт, Венгерский институт театра и кино), «Взаимоотношения между советским кино и театром в 20-х годах» (Н. Лебедев, ВГИК), «Дискуссия в Дании о кино в его взаимоотношениях с театром 1910—1914 гг.» (О. Брусендорф, Датский киномузей), «Немецкий экспрессионизм в кино и театре» (Л. Эйснер, Французская синематека) и др.

Ряд докладов был посвящен вопросам кинорежиссуры и кинодраматургии в связи с новыми изобретениями в кинотехнике. Таковы доклады: «О работе кинорежиссера» (Г. Пабст), «Задачи режиссуры кино и телевидения» (К. Шанцль, Венский университет), «Эксперименты в кино» (Д. Хантли, Британский киноинститут), «К вопросу о психологии трюкового фильма» (Р. Тиль, Берлин), «Творческий эксперимент в фильме» (Л. Гезек, Вена), «Новая драматургия Голливуда—последствия развития телевидения, широкого экрана и децентрализации производства фильмов» (Г. Винге, Вена) и т. п.

При всем различии в методологических позициях докладчиков в сообщениях содержались отдельные интересные наблюдения и обобщения.

Поскольку «неделя» совпала с 50-летием возникновения австрийского кинопроизводства, в группе истории и теории кино был заслушан доклад «К вопросу о возникновении австрийского кино» (А. Блейер-Броди, Австрийское общество киноведения).

Этой же юбилейной дате были посвящены специальные сообщения в группе экономики кино, заседавшей под председательством вице-президента Австрийского общества киноведения доктора А. Лера.

В группе экономики были заслушаны также доклады: «Экономика кино» (Э. Герке, Гамбург), «Интегрирование европейских кинопредприятий в рамках общего рынка» (К. Деган, Париж), «Что нужно знать о кинозрителе» (В. Фессель, Вена).

Доклады по экономике кино, опиравшиеся исключительно на материалы из практики капиталистической кинематографии и адресованные к деятелям этой кинематографии, представляли весьма ограниченный интерес.

Более содержательными были доклады, прочитанные в третьей группе, возглавлявшейся другим вице-президентом Австрийского общества киноведения профессором А. Хюблом. Здесь были заслушаны сообщения: «Опыт использования кино в качестве учебного пособия в педагогических учебных заведениях» (Ф. Цехбауэр, Зальцбург), «Влияние, оказываемое книгой и фильмом на детей и подростков» (Г. Рорахер, Вена), «Кинознания и школа» (Е. Маркуссен, Осло), «Киновоспитание в школе» (З. Вазем, Мюнхен), «Воспитательная работа средствами кино в Вене» (Р. Раузер). В этой же группе были сделаны доклады: о киноцензуре—«Размышления о методике цензуры» (Г. Мутценбейхер, Саарбрюккен), об учебных пособиях для преподавания истории и теории кино—«Кинокадры, посвящен-

ные вопросам киноведения» (Л. Гезек, Австрийское общество киноведения) и др.

Часть докладов и сообщений сопровождалась короткометражными фильмами, фрагментами из фильмов и диапозитивами.

Например, доклад Л. Гезека иллюстрировался диафильмами по истории мирового киноискусства, а также одночастевыми короткометражками: немецким фильмом «Монтаж», американскими—«Кинодраматург», «Кинооператор», «Кинорежиссер».

Встреча прошла в духе взаимопонимания и единодушного стремления участников «недели» к укреплению связей и сотрудничества между киноведами всех стран.

На заключительном заседании была принята резолюция, в которой изложен ряд рекомендаций по сохранению произведений киноискусства и развитию науки о кино.

Участники встречи приветствовали создание Международного объединения историков кино, как общественной организации, «способствующей координации и повышению интенсивности научно-исследовательской работы в области кино».

Было высказано пожелание о поощрении исследовательской работы по вопросам киноведения путем установления специальных премий за лучшие работы в этой области.

Н. Л.

ЗА НОВЫЙ ПОДЪЕМ БОЛГАРСКОГО КИНОИСКУССТВА!

(Постановление ЦК БКП по вопросам кинематографии)

В болгарской печати опубликовано Постановление ЦК Болгарской коммунистической партии о состоянии и путях дальнейшего развития болгарской кинематографии.

В Постановлении ЦК отмечается ряд успехов, достигнутых молодой болгарской кинематографией после 9 сентября 1944 года. За этот период были созданы такие фильмы, как «Тревога», «Утро над родиной», «Данка», «Под игом», «Герои сентября» «Песня о человеке», «Герои Шипки», «Неспокойный путь», в которых в художественной форме воссозданы важные события героического прошлого партии и народа. Имеются достижения также в производстве кинообозрений, документальных, научно-популярных и других короткометражных фильмов. Наметился прогресс в производстве рисованных и кукольных фильмов. Некоторые из болгарских фильмов получили международное признание и были премированы. Выросли неплохие кадры киноработников. Кино прочно вошло в быт трудящихся: количество зрителей с 35 миллионов в 1950 году возросло в 1957 году почти до 80 миллионов.

ЦК отмечает, что болгарская кинематография развилась и окрепла благодаря братской помощи со стороны Советского Союза и советской кинематографии. Ряд советских киноработников оказывал творческую помощь болгарским кинематографистам. Из Советского Союза были также получены современная киноаппаратура и оборудование.

Однако, говорится в Постановлении, в последнее время в болгарской кинематографии появились неправильные и вредные тенденции. У некоторых киноработников проявляется стремление к объективистскому, безыдейному, абстрактно-гуманистическому толкованию тем. Такие стремления особенно ярко выражены в фильме «На маленьком острове», сюжет для которого взят из героического прошлого партии. В этом фильме не чувствуется, что заключенные—коммунисты. В других фильмах, как, например, «Легенда о любви», идейная устремленность притуплена, а пышность и экзотичность стали самоцелью. Семейно-бытовые темы и картины частной жизни разрабатываются неправильно и оторванно от строительства социализма. Ярким примером этому может служить фильм «Годы любви». В некоторых фильмах действительность показана односторонне, в искаженном виде: таков, например, фильм «Жизнь идет тихо». Этот фильм, в сущности, развенчивает образ народного партизана, клевещет на преданность партизан делу борьбы за счастье народа. В нем даны неправильные обобщения действительности. В фильме «Гайдуцкая клятва» неверно осве-

щен и извращен образ легендарного народного героя—повстанца Страхила.

Все это свидетельствует об отрыве некоторых кинодеятелей от народа, от партийных принципов искусства и метода социалистического реализма.

Постановление ЦК отмечает также недостатки в производстве короткометражных фильмов, примитивность и схематизм некоторых из них. Технология производства картин отстает от современных требований.

Имеются недостатки в дубляже и в прокате фильмов.

«У бывшего руководства кинематографии не было правильных марксистско-ленинских взглядов на развитие нашего киноискусства, вследствие чего руководящие работники вместо того, чтобы повести борьбу против чуждых идейных влияний на характер и форму киноискусства, сами оказались в плену этих влияний и позволили болгарскому киноискусству пойти по неверному пути»,—говорится в Постановлении. Часть деятелей кино замкнулась в своем кругу, оторвалась от жизни рабочего класса и кооперированного крестьянства, не чувствует тех огромных изменений, какие происходят в стране, во взглядах, психологии и чувствах широких народных масс—строителей социализма. Журнал «Киноизкуство» стоял в стороне от важных и актуальных проблем кинематографии.

Руководящие органы, указывается в Постановлении, «должны поставить своей главной задачей создание таких фильмов, которые служили бы делу социалистического и патриотического воспитания трудящихся и молодежи, делу социалистического строительства в нашей стране. Партия и народ хотят, чтобы наши киноработники создавали глубокие, жизнерадостные, высокохудожественные фильмы, целеустремленные, проникнутые партийностью и великими идеями коммунизма; создавали такие фильмы, которые могут воспламенить сердца и умы миллионов трудящихся и вдохновить их на трудовые подвиги». Кинокартины должны создаваться в основном на темы из современной жизни, а также отражать многолетнюю героическую борьбу народа за национальное и социальное освобождение. Современная социалистическая действительность должна изображаться правдиво, трудности и недостатки надо раскрывать не с целью очернения действительности, а для того, чтобы их искоренить. Личные и семейно-бытовые сцены должны быть связаны с жизнью общества. Следует добиваться также большего жанрового разнообразия, выпустить фильмы, воссоздающие образы Ботева, Левского, Благоева и Димитрова, отразить в картинах жизнь молодежи. Необходимо обеспечить разработку идеологически и художественно полноценных сценариев, улучшить организационную и редакторскую работу над сценариями. В этих целях к редактированию следует привлечь хорошо подготовленных работников, расширить авторский актив, ввести коллективный метод работы, устраивать конкурсы и т. д.

«Болгарская кинематография,—говорится далее в Постановлении,—должна развиваться, основываясь на проверенных жизнью принципах социалистического реализма, в духе правдивого и художественного изображения действительности, используя все лучшее из опыта передового искусства мира, и в первую очередь—советского искусства...

Киноработники должны решительно бороться против проникновения ревизионизма в наше киноискусство, отстаивать метод социалистического реализма и не ослаблять борьбы против чуждых социалистическому реализму застоя, догматизма, против схематизма и лакировки при изображении действительности».

Далее в Постановлении предлагается улучшить и увеличить производство научно-популярных фильмов, повысить качество дубляжа, активизировать работу художественных советов при киностудиях.

«Основной задачей является—создать в кинематографии здоровый партийный дух и творческую атмосферу, повысить взыскательность к качеству сценариев и картин, что обеспечит новый подъем в развитии нашей кинематографии... Главное же—усилить связь с народными массами, руководствуясь лозунгом партии: «Больше с народом, ближе к жизни!»

Постановление призывает Союз болгарских писателей оказывать постоянную непосредственную помощь болгарскому киноискусству созданием сценариев высокого идейного и художественного уровня.



БОЛГАРИЯ

Режиссер Никола Минчев поставил фильм «Ночная встреча» по сценарию писателя Павла Вежинова. Фильм посвящен современной жизни болгарской деревни. В фильме снимались молодые артисты Невена Коканова, Иван Комитов, Любомир Димитров, а также известный болгарский актер Иван Попов. Оператор — Эмил Рашев, композитор—Эмил Георгиев.

●

Студия научно-популярных фильмов выпустила цветную короткометражную картину «Искусство, близкое народу», посвященную шестидесятилетию Болгарской академии художеств (режиссер П. Донев, оператор Д. Струмский, сценарист Б. Ионев).

●

«Город воспоминаний и грез»— так называется новый документальный цветной фильм об одном из красивейших городов Болгарии — Пловдиве. Картину снимали режиссер И. Попов и оператор Х. Монинский по сценарию Х. Сантова и Т. Казака.

●

«Есть звезды, которые угасли тысячелетия назад, но их свет людям виден и по сей день. Есть герои, которые погибли, но память о них жива в сознании народа...». Эти слова являются лейтмотивом документального фильма «Пятеро из Рабочего союза молодежи», который готовят к 30-летию Рабочего союза молодежи Болгарии режиссер Н. Белогорский и оператор Христо Ковачев.

Фильм расскажет о пяти членах ЦК РСМ — Иорданке Чанковой, Александре Димитрове, Адальберте Антонове - Малчика, Лиляне Димитровой и Свилене Русеве, павших в борьбе за освобождение болгарского народа.

ГЕРМАНИЯ

ГДР

После прошедшего с большим успехом на экранах различных стран фильма «Это не должно повториться» немецкие режиссеры Анэлли и Андрэ Торндайк создали два документальных фильма-памфлета — «Отдых на Зильте» и «Операция «Тевтонский меч».

Фильм «Отдых на Зильте» на основе архивных документов рассказывает о жизни и «деятельности» бывшего гитлеровского генерала Райнефарта, известного своими военными преступлениями в Польше. В Западной Германии этот военный преступник стал... бургомистром курортного города. Фильм Торндайков прозвучал как суровый обвинительный акт против тех кругов ФРГ, которые опекают нацистских преступников, и способствуют возрождению германского милитаризма.

Картина «Операция «Тевтонский меч» посвящена биографии нынешнего командующего сухопутными силами НАТО генерала Шпейделя. Фильм показывает, что Шпейдель был организатором пресловутой операции «Тевтонский меч» — под этим названием было зашифровано убийство французского министра иностранных дел Барту и югославского короля Александра в 1934 году в Марселе. Далее фильм содержит потрясающие по своей силе документы о злодеяниях Шпейделя в бытность его гитлеровским наместником во Франции, а также о преступлениях, совершенных им во время войны на советской территории.

Публицистические фильмы «Отдых на Зильте» и «Операция «Тевтонский меч» являются большим вкладом немецкой кинематографии в дело борьбы за мир, против подготовки новой войны.

ФРГ

К массовым протестам против вооружения бундесвера атомным оружием присоединяют свои голоса новые десятки и сотни тысяч жителей Западной Германии.

В первых рядах этого движения находятся и известные кинематографисты; среди них режиссер Хельмут Кейтнер, актриса Барбара Рюттинг и актер Дитер Борше, которые подписались под воззванием мюнхенской газеты «Ди культур», озаглавленным «Долой атомное оружие!»

●

В Западном Берлине ведутся съемки фильма немецко-итало-французского производства по рассказу Льва Толстого «Поликушка». Режиссер — Кармине Галлоне. В фильме участвуют немецкие, итальянские и французские актеры: Фолько Люли, Элен Швирс, Антонелла Луальди, Иван Десни и другие.

●

Режиссер Рольф Гансен снимает в Баварии цветной фильм «Воскресение» по роману Льва Толстого. В роли Нехлюдова выступает немецкий актер Хорст Бухгольц, в роли Катюши — французская актриса Мириам Брю.

ИТАЛИЯ

Итальянский режиссер Виттторио Де Сика ставит четвертый фильм из серии «Хлеб, любовь и...», в котором он сам исполняет главную роль. На этот раз



действие развертывается в Испании, и фильм соответственно называется «Хлеб, любовь и Андалузия». В отличие от первых фильмов из этой же серии, где главные роли исполняли Джина Лолобриджида и София Лорен, главную роль в новой картине исполняет популярная испанская киноактриса и танцовщица Кармен Севилла.

●

Союз итальянских киножурналистов присудил традиционные «серебряные ленты» за фильмы, созданные в 1957 году.

Наибольшее число премий получили создатели фильмов «Ночи Кабирии» и «Белые ночи». По первому из них премированы: Федерико Феллини — за постановку фильма, Джульетта Мазина — за лучшее исполнение главной женской роли, Франка Марци — за лучшее исполнение второстепенной женской роли и продюсер Дино Де Лаурентис — за производство фильма.

По фильму «Белые ночи» (поставленному режиссером Лукино Висконти по мотивам одноименного романа Достоевского) премии получили: Марчелло Мастройанни — за лучшее исполнение главной мужской роли, Нино Рота — за музыку к фильму, Марио Кьяри и Марио Гарбулья — за художественное оформление.

Лучшим сценарием признан сценарий фильма «Гвендалина» и премированы его авторы В. Дзурлини, Л. Бенвенути, П. Де Бернарди и А. Латтуада. Оператору Джанни ди Венанцо вручена «серебряная лента» за фильм «Крик», поставленный Микельанджело Антониони.

●

Редакция журнала «Чинема нуово» обратилась к кинорежиссерам и сценаристам с вопросом: «Если бы судьбы итальянской кинематографии зависели от вас, что вы предприняли бы в первую очередь?»

Из двенадцати кинодеятелей (среди которых Серджо Амидеи, Луиджи Дзампа, Марио Солдати и Микельанджело Антониони) девять выдвинули на первый план полную или частичную отмену цензуры, пять — отмену так называемых правительственных премий (оказывающих влияние на выбор темы), четверо — ограничение ввоза иностранных фильмов. Все кинодеятели высказали согласие отказаться от любой «помощи», лишь бы иметь право свободного выбора тем своих произведений.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

В Баодине (провинция Хэбэй) началось строительство первого в Китае крупного кинопленочного завода. Этот завод будет ежегодно выпускать 350 млн. метров пленки, в том числе черно-белую и цветную кинопленку.

Первая очередь завода будет завершена в 1960 году, но уже во втором полугодии 1959 года завод сможет дать первые метры пленки.

МЕКСИКА

В Мексике состоялось присуждение премий «Ариэль» Мексиканской академии кинематографии за минувший год.

Лучшими полнометражными художественными фильмами, выпущенными в 1957 году, были признаны «Счастливый год, моя любовь», «Тисок» и «Образованная дама»;

лучшими короткометражными фильмами — «Дом Л», «Сила прогресса» и «Национальный дворец»;

лучшими исполнителями мужских ролей — Педро Инфанте («Тисок»), Артуро де Кордова («Счастливый год, моя любовь») и Хесус Монтальбан («Бамбалинас»);

лучшими исполнительницами женских ролей — Марга Лопес («Счастливый год, моя любовь»), Сильвия Пиналь («Нежная соперница») и Марилу Элисага («Образованная дама»);

лучшими исполнительницами детских ролей — Фреди Фернандес и Хайме Хименес Понс («Город детей»);

лучшими режиссерами — Тулио Домичелли («Счастливый год, моя любовь»), Тито Давидсон («Нежная соперница») и Рохелио Гонсалес («Образованная дама»);

лучшими операторами — Рауль Мартинес Соларес («Ямбоа»), Алекс Филипс («Тисок») и Росарио Солано («Новый мир»).

СИНГАПУР

По сообщению агентства Пресс Траст оф Индия, полиция Сингапура запретила демонстрацию советско-индийского фильма «Хождение за три моря» за... «коммунистическую пропаганду».

США

Орсон Уэллес выступает в тройном амплуа режиссера, сценариста и исполнителя главной роли в американском фильме «Соприкосновение со злом» производства «Юниверсал Интернешнл». В центре фильма — образ продажного начальника полиции пограничного городка.

●

Американская печать сообщает о новой тенденции в Голливуде: вместо смертельно надоевших



зрителям детективных фильмов кинокомпании США выпускают в настоящее время большое количество так называемых «фильмов ужасов».

Примерно три из каждых четырех кинокартин, произведенных в США в начале этого года, носили такие «заманчивые» названия, как «Бестелесное чудовище», «Ужасы черного музея», «Кровь Дракулы» и т. д.

По содержанию фильмы подобного рода довольно однообразны. Например, в фильме «Женщина кошка» рассказывается о девушке, которая по ночам превращается в леопарда; в фильме «Я был молодым оборотнем» молодой студент превращается в кровожадное чудовище; а в картине «Изумительный колосс» американский офицер под воздействием радиоактивного излучения превращается в великана, одержимого манией уничтожения.

Компания «Парамаунт» поставила фильм «Я вышла замуж за чудовище из космоса», фирма «XX век — Фокс» — кинокартину «Человек-насекомое». Многие другие крупные киноконцерны также работают над «фильмами ужасов».

По сообщению американского журнала «Парейд», Калифорнийская федерация женских клубов настойчиво требует прекращения производства таких фильмов. С аналогичными требованиями выступили и некоторые другие общественные организации.

●

Молодой американский режиссер Стэнли Кубрик поставил фильм «Пути славы» о жизни французской армии в 1917 году, о генералах-карьеристах, не останавливающихся перед любыми злодеяниями для того, чтобы удержать в повиновении солдат. Сценарий построен на подлинных событиях первой мировой войны. Перед зрителями проходит целая вереница высших офицеров французской армии, посылавших в корыстных целях сотни солдат на верную смерть.

«Пути славы» — третий большой фильм Кубрика. В кино он пришел в 1951 году, и первыми его работами были короткометражные документальные фильмы.

ФРАНЦИЯ

В кинокартине по повести Достоевского «Игрок», которую снимает сейчас Клод Отан-Лара, главную роль исполняет Жерар Филип.

●

Газета «Леттр франсэз» положительно оценивает последний фильм молодого французского режиссера Рожэ Вадима «Ювелиры лунного света», по одноименному роману Альберта Видали, с участием Брижитты Бардо, Алиды Валли и Стефана Бойда. Действие романа перенесено из Франции 1860 года в современную Испанию.

●

В основу сюжета французского фильма «Кошка» режиссера Анри Декуэна положены факты из жизни участницы движения Сопротивления во Франции Матильды Каррэ. Поклявшись отомстить за мужа, зверски убитого гестаповцами, юная героиня (которую играет Франсуаза Арнуль) совершает ряд подвигов, но затем становится жертвой нацистских палачей.

●

Режиссер Жан Гремийон совершил поездку по странам Юго-Восточной Азии — Вьетнаму, Камбодже, Таиланду, Бирме и Индии, покрыв в общей сложности 35 тысяч километров. По возвращении в Париж он сообщил, что намерен сделать три полнометражных фильма, целиком снятых на натуре в этих странах.

●

Сценарий по мотивам романа Бальзака «Отец Горио» написал один из виднейших французских сценаристов Лео Жоаннон.

●

Подписано соглашение о прокате американских фильмов во Франции в 1958—1959 годах. Голливуд получил право ежегодного ввоза 70 дублированных фильмов. Возможность ввоза еще 40 фильмов в год обусловливается выпуском на экраны США соответствующего количества французских художественных фильмов. Общий объем ввоза американской кинопродукции во Францию сокращается таким образом почти на 40 процентов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Иржи Трнка будет ставить короткометражный кукольный фильм, посвященный деятельности ЮНЕСКО.

●

Чехословацкий клуб киножурналистов отметил премией кинокритики за 1957 год фильм «Школа отцов» режиссера Ладислава Хельге и фильм «Сентябрьские ночи» режиссера Войтеха Ясного.

ЯПОНИЯ

Режиссер Гошо поставил фильм «Четыре печные трубы» — историю бездетной супружеской пары. В картине широко показана жизнь рядовых жителей большого японского города. Часть критиков расценивает этот фильм как образец «японского неореализма».

ВСТРЕЧА С ЙОРИСОМ ИВЕНСОМ

В Москве проездом в Китайскую Народную Республику побывал выдающийся мастер документальной кинематографии, голландский режиссер Йорис Ивенс.



Кадры из фильма «СЕНА ВСТРЕЧАЕТ ПАРИЖ»

Не только знатоки киноискусства, но и широкие круги зрителей знают и ценят новаторские работы Ивенса.

Интересным опытом создания своеобразной кинопоэмы была одна из ранних его работ «Дождь» (1929). Но подлинную славу Ивенсу принесли его публицистические произведения: «Зюдерзее»—фильм о покорении природы, о том, как труженики Голландии защищают родную землю от моря; «Испанская земля»—о героях гражданской войны в Испании, «Боринаж», «400 000 000», «Русский фронт», «Индонезия зовет», «Первые годы» и другие фильмы-документы, снятые в разных странах и рассказывающие о тех, кто трудится и сражается во имя счастья простого человека. В годы, проведенные им на советской земле, Ивенс сделал фильм «Песнь о героях», посвященный трудовым подвигам строителей Магнитки.

Лирический киноочерк Йориса Ивенса «Сена встречает Париж» получил премию на последнем Каннском фестивале.

По просьбе нашего журнала Ивенс рассказал, как создавался этот фильм, и сообщил о новых своих работах.

— Я хорошо знаю и люблю Париж,—сказал Ивенс.—Идею сделать фильм о Париже и реке Сене подал мне в одну из наших встреч мой друг Жорж Садуль. Мысль эта завладела мной, и я начал «изучать» Сену, стал приглядываться к жизни реки. В течение двух недель разгуливал я по ее набережным в разное время суток и обнаружил, что у Сены два разных берега: один высокий, другой низкий—два берега, два разных мира. На высоком берегу—мир города, который живет очень интенсивно, шумно. Другой берег, всего на пять метров ниже,—а жизнь у него совершенно иная... Я прочитал много стихов о Сене, просмотрел очень много рисунков. Мои наблюдения стали основой литературного сценария для фильма в пяти частях.

Я избрал только тот участок реки, где она входит в город и затем выходит из него. Было решено заснять людей, которые трудятся на Сене или приходят на ее берега грустить и веселиться, отдыхать или удить рыбу. Одетые в рабочие костюмы, с камерой, спрятанной в футляр, похожий на инструментальный ящик поденных рабочих, мы ни у кого не вызывали излишнего интереса. А надо сказать, что на берегу Сены люди ведут себя, как в маленьких деревушках: бегут к камере и мешают работать, создавая плотное кольцо любопытных. Благодаря нашей нехитрой уловке мы могли снимать все, что хотели, без особых помех.

Я начинал свой фильм без текста, по рабочему сценарию, и когда весь материал был отснят, показал его французскому поэту Жаку Преверу. Вместо обычного дикторского текста он написал поэму, с которой предложил мне делать что мне угодно. В этой поэме он не следовал сюжету фильма, опережал события, образы его не соответствовали моему замыслу. Но я взял из поэмы многое и считаю, что это очень украсило фильм, помогло сделать его поэтичным.

Музыку к фильму написал популярный сейчас во Франции композитор Филипп Жерар. Я прерывал музыку натурными шумами. Делал я это сознательно, чтобы придать каждому новому фрагменту фильма другой ритм, другое настроение.

По отзывам печати и зрителей, мне удалось почувствовать и передать правду жизни на берегах Сены. Я был бы рад, если бы мне довелось в будущем сделать еще один документальный фильм о Париже несколько иного жанра.

После картины «Сена встречает Париж» я с увлечением работал над тремя короткометражными фильмами в Китайской Народной Республике.

Первый из них—репортаж о жизни селения на берегу Янцзы. В деревне, которую я выбрал для съемок, были запечатлены на цветной кинопленке трудовые будни крестьян, затем подготовка к «празднику весны» и самый праздник.



«КАНУН ВЕСНЫ»

Другой фильм сейчас называется условно «Канун весны». Я начинаю его картиной строительства большой плотины, на которой работают сотни людей; затем показываю деревню, где всего сотня семей, и они тоже строят себе небольшое водохранилище. Мне хотелось в этом репортаже рассказать о замечательных новых явлениях в жизни китайского крестьянства.

Я экспериментировал в этом фильме с цветом. В начале фильма преобладают желтая, золотая, голубая краски и только в конце появляется зеленая.

Третий фильм посвящен жизни скотоводов Внутренней Монголии, в частности, переходу прежних кочевников на оседлый образ жизни.

Сейчас я возвращаюсь в КНР для монтажа этих трех картин.

Я считаю документальное кино,—сказал в заключение Йорис Ивенс,—наиболее эффективным средством показать то новое, что появляется в мире, показать в зрительных образах путь человечества к светлому социалистическому будущему.

«НОВОГОДНИЙ ПРАЗДНИК»



Календарь

ИСТОРИИ КИНО

Первые комсомольские...

«Обсуждаем первую комсомольскую фильму «Ветер в лицо», — возвещал весной 1930 года крупный заголовок в газете «Кино-фронт». Споры об этом фильме развернулись в рабкоровских заметках заводских многотиражек, на дискуссиях в рабочих клубах, в кинематографических аудиториях.

Сейчас фильм «Ветер в лицо» интересен, как начало пути двух талантливых мастеров—А. Зархи и И. Хейфица. Во время выхода картины особое значение придавалось тому, что ее создателями были участники «Первой комсомольской бригады» Ленинградской кинофабрики.

Картина выступала против мещанских влияний на рабочую молодежь, ратовала за новый быт. В основу сценария была положена популярная трамовская пьеса «Плавятся дни». Обращение к трамовскому репертуару было не случайным. Театры рабочей молодежи по своим идейным и художественным устремлениям были очень близки комсомольским киноколлективам. Это были братские организации, с общими достижениями и ошибками.

Тяга комсомольской молодежи к кино была велика. Молодежь хотела, чтобы экраны стали подлинными пропагандистами высоких коммунистических идеалов. Между тем в ту пору кинотеатры были забиты западными буржуазными картинами. Многие из советских кинорежиссеров сосредоточили свое внимание на истории, литературной классике.

И молодые кинематографисты мечтали, вступив в единоборство с американскими «боевиками» и фильмами на исторические темы, выдвинуть на экраны своих героев — борцов за новую жизнь.

По-разному приходила молодежь в кинорежиссуру. Самостоятельной постановке А. Зархи и И. Хейфица предшествовало двухлетнее ученичество на ленинградской киностудии. В содружестве с таким же молодым оператором М. Капланом и группой актеров (среди них был О. Жаков) режиссеры усвоили азбуку кинопроизводства. И когда на комсомольском собрании им была доверена честь самостоятельной постановки, дебютанты уже владели основами профессии.

Фильм «Ветер в лицо» был сделан свежо, с задором молодости и смотрелся с интересом.

Содружество ленинградских комсомольцев продолжалось несколько лет и привело к созданию выдающихся произведений советского киноискусства — фильмов «Депутат Балтики», «Член правительства».

В творческом формировании «Первой комсомольской бригады» большую роль сыграла партийная и художественная общественность Ленинградской кинофабрики. С признательностью вспоминают режиссеры их ближайшего руководителя режиссера А. Иванова. Внимательно следил за их первыми шагами Ф. Эрмлер, создавший в середине двадцатых годов киноэкспериментальную мастерскую, для которой молодежная тема была ведущей.

С другой стороны, режиссерам-комсомольцам очень помогало общение со зрителями, обсуждение сценарных замыслов и законченных работ на комсомольских рабочих собраниях.

Группа ленинградских комсомольцев-дебютантов была не единственной в советской кинематографии. В Москве в те же годы начал работать комсомольский коллектив Л. Голуба и Н. Садковича. Этих воспитанников ГТК также волновали судьбы сверстников-комсомольцев. В то время на московской кинофабрике «Совкино» снимался фильм «Счастливые кольца» по рассказу В. Катаева «Ножи». Постановка не удавалась. И тогда двум молодым режиссерам предложили «пробу пера» — на оставшуюся мизерную сумму заново снять фильм. Тема катаевского рассказа, высмеивавшего мещанские предрассудки, была близка молодым режиссерам-комсомольцам. Поэтому согласие последовало без промедления. Была сформирована молодежная группа, в которой единственным человеком, имевшим практический опыт в кино, был оператор Ф. Шах. С азартом юности комсомольцы взялись за съемки и, преодолев многие организационные трудности, доказали свое право на кинорежиссуру.

Вокруг комсомольского коллектива образовался актив — писатели Б. Горбатов, Н. Богданов, С. Скытев, П. Брежнев, актер В. Чувелев. По повести Богданова о сельских комсомольцах Л. Голуб и Н. Садкович поставили фильм «Песнь о первой девушке», очень тепло встреченный молодыми зрителями.

В Харькове в 1928 году при ЦК ЛКСМУ был организован «Кинорабмол». Этот коллектив возглавил Л. Луков, тогда молодой журналист и начинающий сценарист. Для реализации творческих планов нужна была студия, и «кинорабмольцы» уехали в Одессу. Первый фильм Л. Лукова «Накипь», рассказывавший о роли комсомола в борьбе за науку, вышел в 1930 году.

В Ростове-на-Дону в середине 20-х годов тоже была создана молодежная организация «Юговосткинокомсомол», где начали свой путь кинодраматурги М. Большинцов и М. Блейман.

Не всегда замыслы начинающих художников находили совершенное воплощение. Нередко в своих новаторских поисках попадали они в плен формалистских увлечений или вульгарно-социологических заблуждений. Но всегда их творчеством руководило глубокое убеждение в высоком воспитательном назначении киноискусства.

Хотя многое в деятельности комсомольских групп было незрелым, на рубеже 20—30-х годов они сыграли бесспорно положительную роль. Своими поисками они подготовили рождение талантливых фильмов о молодежи: «Семеро смелых», «Комсомольск» С. Герасимова, «Гармонь» И. Савченко, «Подруги» Л. Арнштама.

Комсомольские коллективы были школой для многих выдающихся мастеров советского кино, оставшихся до сих пор верными современной теме и героям наших дней.

О. Абольник

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Девушка с гитарой», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Ласкин, В. Поляков; постановщик А. Файнциммер; оператор А. Темерин; режиссер Е. Карелов; композиторы: А. Островский, Ю. Саульский; текст песен: Н. Доризо, Л. Ошанин, Б. Ласкин, В. Поляков, Г. Регистан, В. Драгунский; звукооператор Г. Коренблюм; художники: Б. Царев, Е. Черняев. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин; художник В. Голиков.

В ролях: Таня Федорова—Л. Гурченко, Свиристинский — М. Жаров, Свиристинская—Ф. Раневская, Старобарабанцев—Б. Петкер, Федосов—С. Блинников, Корзиков—В. Гусев, Савушкин — О. Анофриев, кассирша—Л. Соболевская, Цыплаков — Б. Новиков, Мамин—С. Филиппов, Пенкин—М. Пуговкин. Студенты: Петру—Т. Цицадзе, Шандор—Г. Бакурадзе, Шота—Ш. Харабадзе, Казимир—Г. Бзванели. В эпизодах: Т. Гурецкая, Г. Вицин, В. Канделаки, П. Винник, С. Харитонова, Д. Смирнова, Ю. Никулин, Е. Кудряшев, С. Голованов, З. Куликова, Р. Романовская, Э. Ольховская, Н. Мясникова.

●

«Иван Грозный» (Сказ второй—«Боярский заговор») 9 ч., цветной.

Автор-постановщик С. Эйзенштейн; операторы: А. Москвин, Э. Тиссэ; композитор С. Прокофьев; текст песен В. Луговского; звукооператоры: В. Богданкевич, Б. Вольский; режиссеры: Л. Инденбом, Б. Свешников; художник И. Шпинель.

В главных ролях: Н. Черкасов, Л. Целиковская, С. Бирман, П. Кадочников, М. Жаров, А. Бучма, А. Абрикосов, М. Названов, Эрик Пырьев и другие.

●

«Человек человеку...», 8 ч., цветной.

Экспериментальная работа режиссера Г. Александрова и оператора Г. Айзенберга; текст Е. Воробьева, стихи М. Матусовского; голос автора Л. Хмара; операторы: А. Эгина, Б. Плужников; режиссер А. Бобровский; художник Г. Гривцов; композитор А. Волконский; звукооператор Е. Кашкевич.

В фильм включены выступления советских артистов и художественной самодеятельности, а также музыкальные, танцевальные и вокальные номера различных иностранных делегаций, выступавших на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Стучись в любую дверь», 10 ч.

Автор сценария В. Спирина; постановщик М. Федорова; оператор А. Полканов; художники: Л. Безсмертнова, И. Захарова; композитор Л. Афанасьев; звукооператор В. Ерамишев; текст песен Б. Гайкович. Комбинированные съемки: оператор Ф. Шах, художник А. Крылов.

В ролях: Геннадий Краснушкин—В. Подвиг, Сушков—А. Граве, мать Геннадия — В. Телегина, Прохоров — М. Ульянов, Пяткин—Ю. Медведев, Люся—Л. Карауш, Андрей—Володя Еронин, Алексей Громов—В. Коняев, Димка — В. Кулик, Нос—В. Носик. В эпизодах: Е. Вольская, Т. Гурецкая, Ю. Дубровин, А. Данилова, Л. Жуковская, К. Козленкова, Е. Кузюрина, П. Савин, Е. Тетерин, Ю. Фомичёв, Н. Ярочкин.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Волшебная ночь» (по мотивам произведений С. Васильченко), 6 ч., цветной.

Автор сценария Л. Смилянский; постановщик И. Новаков; оператор В. Тышковец; композитор А. Филипенко; звукооператор Ю. Горецкий; художник Г. Нестеровская. Комбинированные съемки: оператор Г. Чернышева, художники: В. Королев, А. Калачиков.

В главных ролях: Оленка—О. Лысенко, Тимош—А. Юрченко, Савка Щербина—П. Шкреба, Василина—Н. Коперженская, дед Северин—Д. Капка, Семен, знаменитый певец—Д. Гнатюк. В эпизодах: О. Ножкина, Г. Цуканова, В. Чебышева, М. Сиреенко, С. Сосько.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Очередной рейс», 10 ч.

Автор сценария Б. Васильев; режиссер-постановщик Р. Гольдин; оператор М. Каменецкий; художники: А. Лебедев, В. Росторгуев; режиссер Л. Оболенский; композиторы: В. Соловьев-Седой, М. Глух; звукооператор Е. Никульский. Текст песен А. Фатьянова, С. Фогельсон.

В ролях: Антон Крыленко—С. Чекан, Ксения—И. Извицкая, Кирилл Воронов—Г. Юматов, Аня—Н. Румянцева, Шумаков—К. Максимов, Филимонов—А. Белов, Самсонов—К. Вологдин, Тося—М. Крепкогорская, мать Антона—Н. Петипа, завхоз—Л. Кмит, тракторист—В. Захарченко. В эпизодах: Л. Большов, И. Вяткина, М. Дробязко, Е. Зубарь, М. Званцев, А. Ильин, И. Кочетков, В. Никифорова, З. Сошникова.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Отарова вдова» (по мотивам произведения И. Чавчавадзе), 8 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Белиашвили, М. Чиаурели; постановщик М. Чиаурели; операторы: Д. Канделаки, Д. Фельдман; художник Л. Мамаладзе; режиссеры: В. Швелидзе, Р. Чиаурели; композитор С. Цинцадзе; звукооператор В. Долидзе.

В ролях: Отарова вдова—Верико Анджапаридзе, Георгий — Г. Шенгелая, князь Арчил—Б. Андроникашвили, княжна Кесо—Д. Жоржолиани. В эпизодах: К. Даушвили, И. Нижарадзе, М. Давиташвили, А. Гомелаури, А. Загорский, В. Нинуа, А. Кванталиани, Б. Кобахидзе, А. Омиадзе, М. Мгеладзе, И. Магалашвили.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Кому улыбается жизнь», 9 ч.

Автор сценария М. Чаманян; режиссер-постановщик Л. Исаакян; оператор Ж. Вартанян; композитор А. Сатьян; текст песен Г. Сарьяна; звукооператор Э. Раковская; художники: С. Андраникян, Р. Бабаян; режиссеры: Г. Мальян, Е. Цатурян.

В ролях: Зарун—М. Симонян, Анаит—Л. Ованесян, Левон—Л. Тухикян, Карлен—А. Карапетян, Аракел—Ц. Америкян, Осанна—Г. Каракаш, Баграт—Р. Тигранян, Андраник—А. Хостикян, Мецатурян—Д. Мальян, Мирзоян—Г. Джанибекян, Антонян—О. Бунатян, Баблоев—Б. Нерсесян, отец Левона—А. Нерсесян, Асмик—Т. Ланько. В эпизодах: М. Айвазян, Т. Галоян, Г. Ген, П. Геворкян, Б. Исаакян, К. Мнацаканян, Е. Казанчян и другие.

●

«Сердце матери», 9 ч.

Автор сценария И. Иванов; постановщик Гр. Мелик-Авакян; оператор С. Геворкян; режиссер Г. Мушегян; художники: Г. Мекинян, С. Сафарян; композитор А. Айвазян; звукооператор Э. Ванунц.

В ролях: Мариам—В. Вартересян, Вартан—А. Нерсесян, дед—Ц. Америкян, Армен—Х. Абрамян, Гоар—М. Тбилели-Карапетян, Потапов—И. Селянин, Петрос—А. Хостикян, Сурен—Р. Тигранян, Ашот—Г. Арутюнян, Рузан—Э. Атанесян. В эпизодах: В. Мириджанян, Л. Самвелян, Г. Хажакян, В. Шахсуварян, Р. Микаэлян, Р. Мкртчян, К. Магакян.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Огонек в горах», 8 ч.

Авторы сценария: А. Петровский, А. Шемшурин; режиссер-постановщик Б. Долинов; оператор И. Барамыков; художник Г. Мирзаханов; режиссер А. Джураев; композитор А. Бабаев; текст песен: Б. Рахимзаде, Г. Регистан; звукооператор Е. Евсеев.

В ролях: Дильбар—Р. Сулейманова, Раджаб—Г. Завкибеков, Мирсаид—А. Джураев, Вика—О. Полевая, Петр—Ю. Белов, Каримов—Х. Майбалиев, Тахир—А. Нурматов, Ниязов—З. Дустматов, начальник метеослужбы—А. Бурханов. В эпизодах: А. Валиев, Г. Зайналпур, Ш. Джураев, К. Дустматова, Х. Назарова, П. Чернов.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Сон маленького Пеэтера» (по мотивам сказки И. Сигсгорда), 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик Э. Туганов; оператор А. Беэкман, художник Р. Раамат, композитор Б. Кырвер, звукооператор Р. Шёнберг.

●

«На повороте», 8 ч.

Авторы сценария: А. Саар, Л. Соловьев; режиссер-постановщик А. Мандрыкин; оператор В. Парвель; художник П. Линцбах; композитор Г. Эрнесакс; звукооператор Х. Ляанеметс.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Райво Коткас—Г. Кильгас (дублирует В. Волчик), Михкель Вутт—Ф. Мальмштейн (А. Трусов), Олеп—А. Эскола (С. Рябинкин), Ану Вутт—К. Вяльбе (Л. Малиновская), Сальме—Э. Каарма (З. Александрова), Арно—А. Арен (М. Дубрава), Каллак—А. Лаутер (Ф. Федоровский), Хелли—А. Виханди (И. Давыдова).

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наурис», 9 ч.

Сценарист-постановщик Леонид Лейманис; оператор В. Масс; режиссер Р. Калнинь; художник Г. Ликум; композитор М. Заринь; звукооператор В. Блумберг.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Волохова.

В ролях: Наурис—Г. Ритенберг (дублирует Е. Шевченко), дед Упмал—Л. Шмит (А. Костричкин), Лаздан—Б. Приедит (Е. Копелян), Зиле—Л. Берзинь (М. Блинова), Пикис—А. Калнинь (Л. Степанов), Дайна—В. Вилипа (Л. Шкелько), Билле—А. Зиемеле (А. Фрейндлих), директор—Г. Бумбиер (Г. Куровский), Дзилна—Н. Мурниек (Г. Арсеньев).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Петя и волк», 1 ч., цветной.

Автор сценария И. Медведева; режиссер А. Карапович, художники-постановщики: А. Курицын, Г. Козлов; оператор Т. Бунимович; звукооператор Б. Фильчиков; кукловоды: Л. Жданов, Р. Качанов, Л. Попов.

●

«Первая скрипка», 2 ч., цветной.

Автор сценария Д. Ринкуле; стихи М. Вольпина; постановщик Д. Бабиченко; художники-постановщики: П. Репкин, В. Соболев; композитор А. Варламов; оператор М. Друян; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Б. Бутаков, Ф. Епифанова, В. Крумин, К. Котеночкин, Г. Новожилов, В. Пекарь, И. Подгорский, Л. Резцова, Е. Хлудова, К. Чикин; художники-декораторы: А. Анпилов, К. Малышев, Г. Невзорова, И. Троянова.

Роли озвучивали: С. Аникеев, В. Васильева, Е. Весник, Н. Гуляева.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Песня пальмовой рощи», 10 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Авторы сценария: Чэнь Цань-юнь, Ли Ин-минь; режиссер Ван Вэй-и; оператор Гу Бэнь-хоу; художник Ху Ден-жэнь; композитор Чжан Линь-цзи; звукооператор Ли Де-хун.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор Н. Божанов.

В ролях: Тань Чжэнь—Гао Бо (дублирует И. Гуров), Чжан Лин—Ши Цзюфэнь (В. Прохоров), Сю Мэй—Е Е (Е. Тэн), матушка Линь—Ли Мин (Н. Никитина), дед Чэнь—Ли Бао Ло (С. Цейц), тетушка Ван—Сюй Вэй (А. Заржицкая), Тань Юй-синь—Юй Чун (К. Карельских), Лин Хай—Фан Лай (В. Дружников).

●

«Швейк на фронте» (по роману Я. Гашека), 9 ч., цветной.

Производство Баррандовской киностудии, Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Карел Стеклы; оператор Ян Ротт; композитор Ян Сейдл; художники: Карел Шквор, Ян Янда.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа А. Демидова.

В ролях: Швейк—Рудольф Грушинский (дублирует П. Суханов), Лукаш—С. Бенеш (И. Лурье), Фландерка—Я. Марван (Е. Копелян), Ванек—И. Глиномаз (Я. Родос), ефрейтор—Ф. Мразек (С. Крылов), Балоун—М. Недела (В. Усков), Дуб—Ф. Филиповский (Б. Рыжухин), Сагнер—О. Градецкий (А. Куницын), Финкенштейн—Б. Врбский (Г. Куровский).

●

«Подделка», 9 ч.

Производство «Чехословацкий фильм», Баррандов.

Автор сценария Эдуард Фикер; режиссер Владимир Борский;

оператор Юлиус Вегрихт; художник Карел Шквор; композитор Иржи Срнка; звукооператор Станислав Вондраш.

В ролях: Карел Бранд — Вацлав Выдра (К. Михайлов), Ольга Бранд, его жена — Власта Матулова (В. Марон), Петер Климеш, адвокат — Витезслав Вейражка (А. Задачин), Думек — Франтишек Ганус (К. Карельских), профессор Новак — Станислав Нойманн (А. Кубацкий), Вилем Горына — Вальтер Тауб (А. Сахновский), Тоглар — Владислав Меншик (Е. Енакиев), Драшнер — Ярослав Мареш (А. Игнатьев).

●

«Дело еще не закончено», 8 ч.

Производство Чехословацкой киностудии, Баррандов.

Автор сценария Мирослав Дртилек; режиссе Ладислав Рыхман; оператор Алоиз Ирачек; художник Богуслав Кулич; композитор Вацлав Лидл; звукооператор Доброслав Шрамек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Вашек Панек — Владимир Раж (дублирует Н. Граббе), Лида Кафкова — Ирена Качиркова (А. Маркова), Владя Гайдош — Вацлав Воска (К. Тыртов), Габа — Ян Пивец (В. Сахновский), Зоуплна — Ярослав Марван (В. Соловьев), Шебек — Рудольф Дейл мл. (А. Алексеев), Хладек — Ладислав Пешек (И. Рыжов).

●

«С Маринчей... неладно!» (по рассказу Сильвиу Джорджеску), 3 ч.

Производство Бухарестской киностудии.

Автор сценария и постановщик Георг Турку; оператор Овидиу Гологан; композитор Эдгар Косма; звукооператор Константин Попеску.

Фильм дублирован на Ленинградской студии научно-популярных фильмов. Режиссер дубляжа Б. Азаров; звукооператор дубляжа Г. Гудков.

В главных ролях: Бусуйок — Марчел Ангелеску (дублирует Н. Гаврилов), старший инспектор Нэмолойу — Ион Георгиу (А. Баридык), Наталица Бусуйок — Виргиния Попеску (М. Блинова), Жена Маринчи — Паула Элиан (И. Давыдова). В ролях: Екатерина Александреску, Мирча Константинеску, Аркадий Донос, Штефания Джорджеску, Георгий Джима, Жорж Ману, Неофита Патрашку, Елена Середа, Диди Ионеску Феля. Роли дублировали: З. Александрова, М. Дуброва, Л. Малиновская, Ф. Федоровский.

●

«Ревность» (по рассказу А. Лунгу), 3 ч.

Производство Бухарестской киностудии.

Авторы сценария: Елена Негряну, Траян Ферисану; режиссер-постановщик Елена Негряну; оператор Овидиу Гологан; композитор Анатолий Виер; стихи Нины Кассиан; звукооператоры: Александреску Александр, Оанса Василий.

В ролях: Лориан Скэрлетеску, Ион Лучиан, Татьяна Искель Молдовяну, Н. Нямцу Отронел, Леонтина Иаонида, Евгения Попович, Женева Преда, Аркадий Донос, Жан Лорин Флореску, Константин Маня, Костин Виргилий.

●

«Извержение», 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Петре Лускалов; режиссер Ливиу Чулей; оператор Григоре Ионеску; художники: Пауль Бортновски, Мирча Бодиану; композитор Теодор Григориу; звукооператор Оскар Коман.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

В ролях: Анка — Ева Кристиан (дублирует В. Караваева), Бика — Лучия-Мара Дабижа (Е. Тэн), Нина — Лика Попеску (Н. Зорская), Андрей — Жан Барт (В. Дружников), Горе — Дорин Дрон (С. Цейц), Буркэ — Бенедикт Добижа (А. Игнатьев), Эмиль — Маноле Теодореску-Бэдиа (В Рождественский), Добре — Штефан Чуботэрашу (В. Хохряков), Ион — Костел Константинеску (Н. Граббе), жена Иона — Гацциелла Албини (Л. Де Марки), сторож — Николае Шуба (М. Петров).

«Винтовая лестница», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария: Тамаш Барань, Габор Турзо, Каталин Тимар; режиссер Фридеш Бан; оператор Отто Форгач; художник Имре Шэрэш; композитор Пал Кезди Золтан; звукооператор Дьюла Ронаи.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Лайош Бэнкэ — Рудольф Шомодьвари (дублирует А. Задачин), Марта Бэнкэ — Ирен Шютэ (С. Коновалова), Эдит Варто — Ева Вашш (Е. Тэн), Карчи Илошфан — Ференц Каллан (В. Рождественский).

●

«Мазурка любви» (по мотивам оперетты К. Миллекера «Нищий студент»), 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Артур Кунерт; режиссер Ганс Мюллер; оператор Карл Плинтцнер; художник Эрих Цандер; музыкальная обработка Герда Матшинского; звукооператоры: Карл Трамбург, Гюнтер Ламберт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

В ролях: Берт Фортелл, Альберт Гарбе, Эгерхард Круг, Катарина Майберг, Ярмила Ксирова, Сусанна Христиан, Курт Мюльхард, Чарлз Г. Фогт. Роли дублировали: Е. Родомысленский, Л. Давыдов-Субоч, Ж. Егорова, В. Беляева, З. Земнухова, С. Мартинсон, К. Карельских, Г. Милляр.

«Сводные братья» (по роману Т. Тамия), 9 ч.

Производство киностудии «Докурицу», Япония.

Авторы сценария: Йосихата Йода, Нобуйоси Тэрада; режиссер Мийодзи Иэки; оператор Йосио Миядзима; художник Тотэцу Хиракава; композитор Ясуси Акутагава; звукооператор Итиро Като.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В главных ролях: Риэ — Кинуйо Танака (дублирует Н. Зорская), Хантаро Кидо — Рэнтаро Микуни (А. Алексеев).

●

«Смерть велосипедиста», 9 ч.

Производство «Гион-Сесарио Гонсалес» (Мадрид), «Трион-фальчине» (Рим).

Авторы сценария: Х. А. Бардем, А. Ф. де Игоа; режиссер Х. А. Бардем; оператор А. Фрайле; художник Э. Аларкон; композитор Исидор Б. Майстеги.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

В главных ролях: Мария Хозе — Лючия Бозе (В. Караваева), Хуан — Альберто Глосас (В. Дружников), Мигэль — Оттело Тосо (А. Коневский), Рафа — Карлос Касаравилья (Г. Кириллов), Матильда — Бруна Кора (С. Коновалова). Остальные роли дублировали: мать Хуана — А. Панова, Кристина — Е. Фадеева, Кармина — И. Барабанова, Хорхе — А. Петроченко, декан — А. Кельберер, комиссар полиции — Я. Беленький, жена рабочего — А. Рюмина.

●

«Машинист», 12 ч.

Производство «Карло Понти», Италия.

Авторы сценария: Альфредо Джаннетти, Пьетро Джерми, Лучано Винченцони; режиссер Пьетро Джерми;

оператор Леонида Барбони; художник Карло Эджиди; композитор Карло Рустикелли; звукооператоры: Рой Мангано, Рафаэле Дель-Монте.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

В ролях: Андреа Маркоччи—Пьетро Джерми (дублирует Л. Галлис), Сара, его жена—Луиза Делла Ноче (В. Караваева), Сандрино—Эдоардо Невола (М. Корабельникова), Джулия—Сильва (В. Караваева), Марчелло — Ренато Специали (В. Прохоров), Ренато Борги—Карло Джуффрэ (А. Фриденталь), Луиджи Ливерани—Саро Урци (А. Сахновский).

●

«Девушка в черном», 10 ч.

Производство «Гермес-фильм», Греция.

Автор сценария и режиссер Михалис Какояннис; оператор Вальтер Лассали; композитор Аргирис Кунадис; звукооператор С. Арпадзоглу.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Кани.

В главных ролях: Марина — Элли Ламбети (дублирует Н. Зорская), Павлос—Димитрис Хорн (А. Фриденталь), Фросо, мать Марины—Элени Зафириу (К. Кузьмина), Мицос, брат Марины—Анестис Влахос (Ю. Саранцев), Антонис, друг Павлоса—Стефанос Стратигос (Б. Кордунов), Христос — Йоргос Фундас (В. Прохоров).

●

«Золотая симфония», 10 ч., цветной.

Производство «Нойссер-Космос», Австрия.

Авторы сценария: Курт Нахман, Фриц Беттгер, Вальтер Форстер; режиссер Франц Антель; оператор Ганс-Хайнц Тейер; художники: Сепп Ротауэр, Вальтер Шмидт; композитор Лотар Олиас; звукооператоры: Ганс Ридль, Герберт Янеска, Карл Гинце.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Вальтер Герлос—Иохим Фуксбергер (на льду—Фернард Леман) (дублирует В. Рождественский), Ева Белл—Жермен Дамар (К. Кузьмина), Ирина Неколова—Ирина Неколова (С. Вершинина), Матильда Зайдлиц—Сузи Николетти (И. Карташева), Антон Кориандр—Ганс Мозер (Г. Вицин), Джо Лобедал — Гунтер Филипп (С. Цейц), Сузи Хагедорн—Ганнелоре Боллман (С. Коновалова), Магнус Миспель—Эрнст Вальдбрунн (В. Адлеров), Чарльз Бирвирт—Пауль Вестермайер (Р. Плятт).

●

«Козленок за два гроша» (по роману В. Манковича), 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Лондон-фильм».

Автор сценария Вольф Манкович; режиссер-постановщик Кэрол Рид; оператор Эдуард Скэйф; художник Вильфред Шингльтон; композитор Бенджамин Френкель; звукооператор Э. Эмблер.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич, звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Кендинский—Дэвид Коссов (дублирует Д. Волосов), Джоанна—Селия Джонсон (Г. Водяницкая), Джо—Джонатан Эммор (Толя Лебедев), Соня—Диана Дорс (М. Блинова), Сэм—Джо Робинсон (А. Юшко), Блэки—Лу Джекоби (Г. Куровский), Питон—Примо Карнера Н. Вальяно).

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Баскетбол» (США—СССР), 2 ч.

Режиссер К. Эггерс; операторы: Ю. Леонгардт, А. Воронцов, Н. Соловьев, Е. Федяев.

●

«В Советском павильоне на Брюссельской выставке», 2 ч.

Режиссер С. Репников; операторы: Г. Асатиани, И. Бессарабов, М. Каюмов, Ю. Монгловский; С. Школьников.

●

«Весна в Йемене», 4 ч., цветной.

Автор-оператор П. Касаткин; режиссер М. Слуцкий, авторы дикторского текста: Л. Браславский, А. Ступак.

●

«Гости из Монголии в СССР» (о пребывании в СССР делегации Великого народного хурала Монгольской Народной Республики), 3 ч.

Режиссер Ф. Киселев; операторы: Б. Небылицкий, П. Опрышко; автор дикторского текста В. Осьминин.

●

«Пребывание А. И. Микояна в Федеративной Республике Германии и Германской Демократической Республике», 2 ч., цветной.

Автор-оператор А. Колошин; автор дикторского текста П. Наумов.

●

«Арабский восток в искусстве и памятниках культуры», 2 ч.

Автор-оператор М. Силенко; монтаж режиссера З. Тулубьевой; оператор Н. Вихирев; автор дикторского текста Б. Вишневский; консультант Р. Шуринов.

●

«Весна большой дружбы», 7 ч.

Режиссер И. Сеткина; главные операторы: В. Микоша, М. Трояновский; авторы сценария: Е. Рябчиков, М. Алмазов.

●

«На Международной ярмарке в Осака», 2 ч., цветной.

Режиссер С. Бубрик; операторы: А. Зенякин, А. Семин, автор дикторского текста В. Горохов.

«Сергей Эйзенштейн», 5 ч.

Автор сценария Р. Юренев; режиссер В. Катанян; операторы: М. Глидер, К. Крылов.

●

«Всесоюзная промышленная выставка открыта» (спецвыпуск «Новости дня»), 1 ч.

Монтаж режиссера З. Тузовой.

●

«С песней боевой», 5 ч.

Автор сценария К. Рапопорт; режиссер Л. Варламов; операторы: Б. Макасеев, В. Цитрон.

О художественной самодеятельности Советских Вооруженных Сил.

●

«Бирманские парламентарии в Советской стране», 3 ч.

Режиссер В. Бойков; операторы: И. Грачев, К. Ряшенцев; автор дикторского текста Л. Перцова.

●

«Деловые люди Канады в СССР», 3 ч.

Режиссер К. Эггерс; операторы: М. Панкин, М. Прудников, К. Пискарев; автор дикторского текста Г. Волчек.

●

«Президент Финляндии в Советском Союзе», 5 ч., цветной.

Режиссер Ф. Киселев; главные операторы: В. Киселев, М. Ошурков; операторы: Е. Лозовский, Л. Максимов, Л. Михайлов, П. Опрышко; автор дикторского текста М. Семенова.

●

«В глубь ледяного континента», 3 ч., цветной.

Режиссер З. Фомина; автор-оператор Н. Шмаков; автор дикторского текста О. Строганов.

●

«Душой исполненный полет», 4 ч., цветной.

Режиссер З. Тулубьева; операторы: М. Силенко, А. Хавчин, В. Цитрон; авторы дикторского текста: Л. Бра-

славский, В. Комиссаржевский; консультант А. Мессерер.

●

«Новый день техники», 2 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы: В. Воронцов, С. Гусев, А. Грек, К. Голубов, В. Комаров, Е. Федяев; автор дикторского текста А. Колбановский.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На морском заводе», 1 ч.

Автор сценария А. Итигина; режиссер П. Паллей; оператор А. Иванов.

●

«Встреча пятиборцев», 2 ч.

Режиссер Л. Изаксон; операторы: Н. Блажков, Я. Блюмберг, В. Валдайцев, Б. Козырев, С. Масленников, К. Станкевич, Г. Трофимов.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Дзержинцы», 2 ч.

Автор сценария А. Билинов; режиссер-оператор Н. Кононов.

О самодеятельности металлургического завода имени Дзержинского.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Они выбирают профессию», 1 ч.

Автор сценария Б. Григорьев; режиссер В. Плотникова; оператор А. Ткаченко.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Мастер овцеводства», 1 ч.

Автор сценария И. Чумак; режиссер И. Филатова; оператор П. Финкельберг.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Животноводство Грузии», 2 ч.

Автор-режиссер В. Алавидзе; оператор О. Деканосидзе; консультант К. Джапаридзе.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Как работает австралийский стригаль», 1 ч.

Автор сценария Б. Старшев; режиссер Е. Ермаков, оператор Я. Кулиш, консультант П. Есаулов.

Об австралийском методе стрижки овец.

●

«Новое в жилищном строительстве скандинавских стран», 5 ч.

Монтаж режиссера А. Крыжановского; киносъемки членов делегации советских строителей: А. Сусникова, М. Костюковского; главный консультант Б. Рубаненко, консультанты: Н. Ремизов, Ф. Карасев.

●

«Рассказ о коврах», 1 ч. цветной.

Автор сценария М. Король; режиссер С. Ершов; оператор Ф. Абрамов.

●

«Воронежская область», 3 ч. цветной.

Автор сценария С. Каневский; режиссер Л. Печорина; оператор Л. Прагин; автор дикторского текста А. Анпилогов; консультант А. Долженко.

●

«В текстильном крае», 2 ч.

Автор сценария А. Курганов; режиссер О. Сундуков; оператор И. Антонов; консультант И. Попов.

●

«Автоматическая линия на Алтайсельмаше», 1 ч.

Автор сценария Л. Хвостова; режиссер Б. Гольденбланк; оператор Б. Сломянский; консультант Д. Любомирский.

●

«Подземная газификация углей», 1 ч.

Авторы сценария: В. Юрченко, Ю. Гурвич; режиссер Д. Варламов; режиссер мультипликации А. Бирулин; оператор А. Селянкин; консультант Р. Матвеев.

●

«Ткани животных организмов», 2 ч.

Автор сценария профессор А. Тягай; режиссер-оператор А. Кудрявцев; консультанты: кандидат педагогических наук Е. Брунов, кандидат биологических наук В. Остроумов.

●

«Значение тренировки сердца», 1 ч.

Автор сценария Л. Коган, режиссер Г. Ельницкая; режиссеры мультипликации: Н. Чижова, Д. Померанцев; оператор Я. Панов; консультант А. Пузмер.

●

«Их жизнь—подвиг», 2 ч.

Автор сценария Л. Гросман; режиссер Б. Эпштейн; оператор Л. Каплунов; консультанты: Ф. Обухов, А. Лапин.

О советской пожарной охране.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мама заболела», 1 ч.

Автор сценария Е. Трифонова; режиссер Л. Иванов; оператор Б. Сорокин.

Фильм из серии «Университет для родителей»

●

«Не хочу преждевременной старости» (питание людей среднего и пожилого возраста), 1 ч.

Автор сценария Л. Барановский; режиссер В. Гребнев, оператор А. Сигаев; консультанты: профессор М. Маршак, доцент З. Аграновский.

●

«Жидкий воздух и его применение», 1 ч.

Автор сценария В. Рабинович; режиссер А. Сизов; оператор В. Данашевский; консультант К. Лавровский.

●

«Растительная клетка», 1 ч.

Автор сценария А. Кириллова; режиссер Ф. Вязьменская; оператор Н. Шумилина; оператор спецвидов съемки Л. Савранский; консультанты: И. Сапожников, Б. Замятнин.

●

«Однажды вечером», 1 ч.

Автор сценария П. Бахмутский; режиссер С. Миллер; оператор А. Городчанинов; консультанты: В. Кончаев, В. Дехтярев.

●

«Насколько это опасно», 2 ч.

Автор сценария С. Бурлюк; режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт; консультанты доктор медицинских наук А. Розенталь, кандидаты медицинских наук: Е. Заблудовская, Ф. Зборовская, М. Рысс.

О рахите и его профилактике.

●

Кинокурс «Радиотехника» — «Колебательные системы», 4 ч.

Автор сценария Б. Кубеев; режиссер Г. Коротышев; оператор Л. Медведев; оператор по мультипликации Н. Мельников; консультанты: кандидат технических наук В. Дулин, В. Граматикати, В. Ковалев.

●

«Все могло быть иначе», 2 ч.

Автор сценария З. Маркина; режиссер М. Багильз; оператор А. Климов; консультанты: доктора медицинских наук Б. Коган, М. Хвиливицкая, кандидат медицинских наук А. Арустимова.

О профилактике заболеваний атеросклерозом.

●

«Делительные головки», 2 ч.

Автор сценария Б. Кубеев; режиссер Г. Коротышев; оператор Н. Мельников; консультанты: С. Аврутин, А. Шведов, Д. Воропаев.

●

«Комплексная переработка нефелинов», 2 ч.

Автор сценария Б. Юдин; режиссер Е. Гезин; оператор И. Колсанов; главный консультант лауреат Ленинской премии И. Талмуд, консультант Т. Логачева.

●

«Регуляция дыхательных движений», 1 ч.

Автор сценария Г. Сильверстов; режиссер Ф. Вязьменская; оператор Н. Шумилина; консультанты: А. Цузмер, В. Балакшина.

●

«Метрические меры», 1 ч.

Автор сценария В Светлов; режиссер З. Драпкин; оператор Н. Шумилина; консультант Е. Корт.

●

«Потерянные недели», 1 ч.

Автор сценария Г. Беленький; режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт; консультанты: доктор медицинских наук И. Лопотко, кандидат медицинских наук Л. Стрелкова.

О профилактике ангины.

●

«Музей истории религии и атеизма Академии наук СССР», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Ланской; режиссер В. Гранатман; оператор Д. Брун; главный консультант — кандидат исторических наук М. Шахнович; консультант Н. Латтик.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ

«Обработка металлов давлением», 6 ч.

Автор сценария А. Лейкин; режиссер К. Дерябин; оператор Ф. Агольцов; консультанты: действительный член Академии наук БССР В. Северденко, П. Барадайн, кандидат технических наук В. Скорняков.

●

«Выбивка, очистка и контроль литья», 3 ч.

Автор сценария С. Кораллов; режиссер Н. Жуков; оператор А. Телятников; консультанты: П. Штейн, П. Плеханов, Я. Мотус.

●

«Коррозия металлов и борьба с ней», 2 ч.

Автор сценария А. Шавин; режиссер Я. Купер; оператор С. Бобрицкий.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Центробежные механизмы», 1 ч.

Автор сценария Ф. Катков; режиссер З. Радионова; оператор Б. Лернер.

●

«Когда мы беспечны», 1 ч.

Автор сценария С. Лазурин; режиссер И. Ман, оператор Ф. Корнев.

●

«Борьба с пылью в шахтах», 3 ч.

Авторы сценария: В. Байда, Н. Рассолов; режиссер Е. Уваев, оператор Л. Прядкин.

●

«Механизированная передвижная крепь», 3 ч.

Режиссер Н. Храпун; операторы: Б. Лернер, В. Кудря; автор сценария С. Анушин; консультант А. Лисицын.

●

«Удаление мочевого пузыря» (модификация профессора Полонского), 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Александров; операторы: А. Лаврик, Л. Прядкин; консультант профессор Б. Полонский.

●

«Электронная лампа» (фрагменты к курсу «Электронные и ионные приборы»), 3 ч.

Автор сценария В. Вольф; режиссер И. Гурвич; оператор Г. Островский; консультант М. Благовещенский.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Потребительская кооперация Белоруссии», 5 ч.

Автор-режиссер И. Вейнерович; оператор В. Пужевич.

Обложка С. Б. Телингатера
Технический редактор Л. И. Гориловская

●

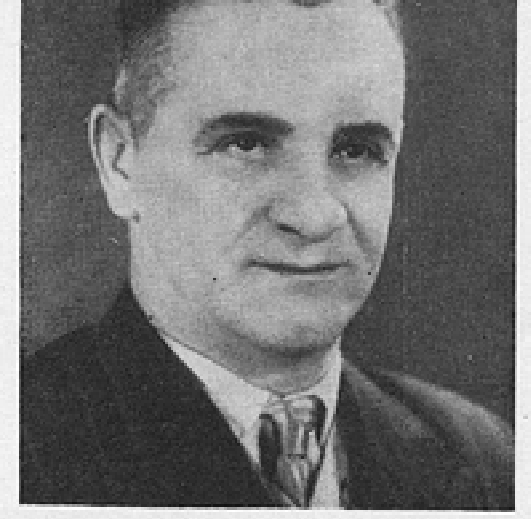
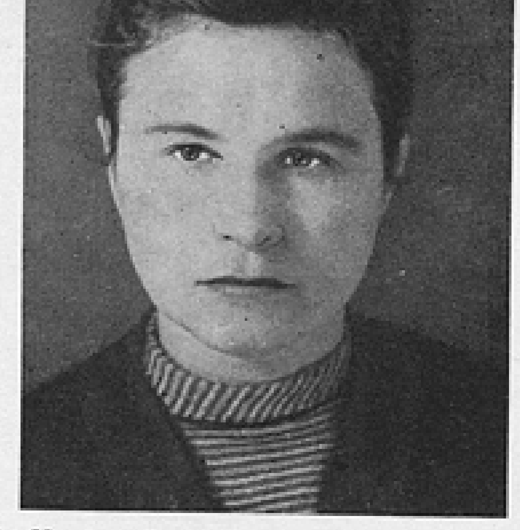
Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 33. Тел. К 5-54-00.
А07727. Сдано в производство 19/VIII 1958 г. Подписано к печати 10/X 1958 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 11,25 (условных листов 18,375).
Учетно-издательских листов 15,65. Тираж 19 000 экз. Зак. № 442.

●

16-я типография Московского городского Совнархоза, Москва, К-1, Трехпрудный пер., д. 9.

Цена 10 руб.

Авторы-операторы А. Козаков, *М.* Измайлова

ПРОДОЛЖАЕМ ПУБЛИКОВАТЬ КАДРЫ ИЗ СЮЖЕТОВ КИНОХРОНИКИ, УДОСТОЕННЫХ ПРЕМИИ НА КОНКУРСЕ ЦСДФ.

«ПИСЬМО НА РОДИНУ»

Саляни Седер Ибрагим приехал учиться в Московский государственный университет из Судана.

О чем же написать в письме домой!

«Занимаюсь я очень много. Занятия наши проходят в больших аудиториях...

...и в хорошо оборудованных лабораториях.

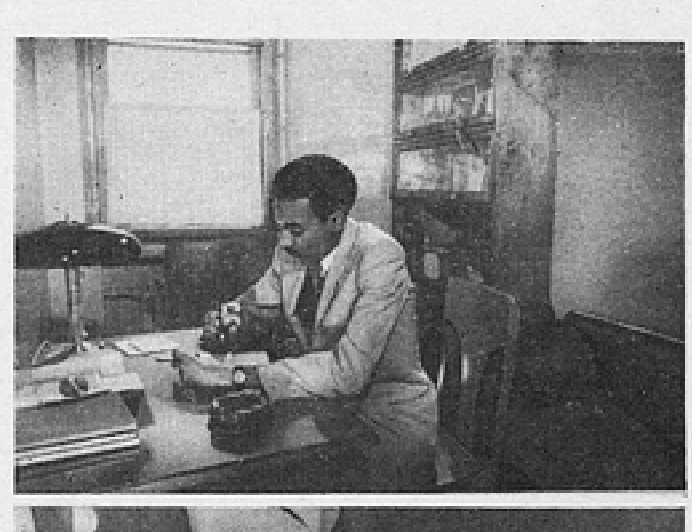
Мои друзья — студенты из разных стран.

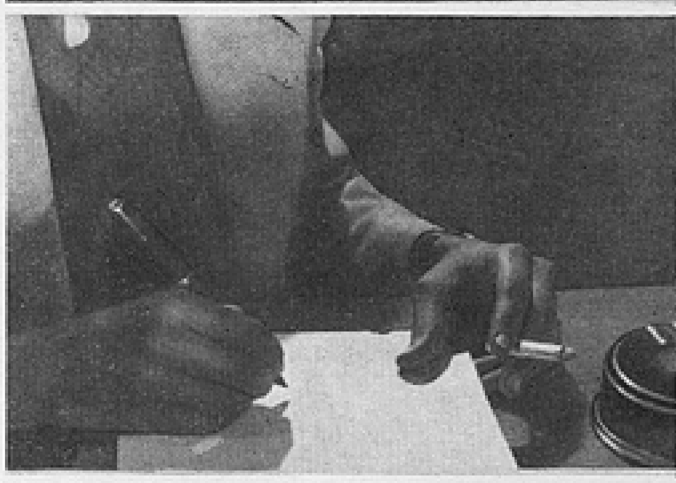
В Москве я впервые увидел снег, и мне очень понравилась русская игра в снежки.

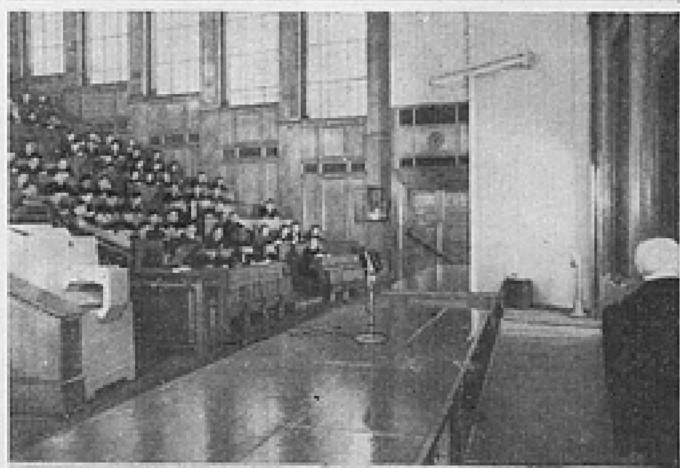
В московских киосках продаются чудесные цветы.

Я преподнес букет своей преподавательнице русского языка. Члены ее семьи — потомки великого русского писателя Льва Толстого.

В Москве я живу среди настоящих друзей».










ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА 1959 ГОД

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

На страницах журнала обсуждаются актуальные проблемы художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Журнал публикует статьи по вопросам теории и истории кино, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, статьи-монографии о творческом опыте выдающихся мастеров киноискусства, сценарии советских и зарубежных авторов, рецензии и критические заметки о новых фильмах.

Специальный отдел журнала посвящен вопросам кинолюбительства.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

НА ГОД	— 120 рублей
НА ДЕВЯТЬ МЕСЯЦЕВ	— 90 рублей
НА ШЕСТЬ МЕСЯЦЕВ	— 60 рублей
НА ТРИ МЕСЯЦА	— 30 рублей

Подписка принимается городскими и районными отделами Союзпечати, конторами, отделениями и агентствами связи, а также общественными уполномоченными по подписке на киностудиях, фабриках, заводах, в колхозах и совхозах, в учреждениях и учебных заведениях.